BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA

ANNO XVIII - NUMERO 6 - GIUGNO 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 6 GIUGNO 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

E' morto von Stroheim

Eric von Stroheim è morto la sera del 12 maggio nel suo castello di Maurepas, distretto della Seine-et-Oise. Eric Hans Stroheim von Nordanwall era nato a Vienna il 22 settembre 1885: suo padre era un colonnello di cavalleria. Al grande regista e attore, al cui nome restano legate alcune delle pagine migliori del cinema di Hollywood, "Bianco e Nero" dedicherà prossimamente un numero commemorativo, in occasione di una Mostra retrospettiva dei film di Stroheim che il Centro Sperimentale di Cinematografia organizzerà in concomitanza con l'inaugurazione dell'Anno Accademico 1957-58

Lettere

Nuova Delhi, 14 maggio

Caro Lacalamita,

rileggendoti nell'editoriale « Quattro problemi tra le nuvole », ho ripensato nostalgicamente alle nostre lunghe chiacchierate di Santa Marinella sul cinema italiano. Sono le stesse cose che ci dicevamo allora, le stesse cose che altri, tanti altri, anche quelli abituati ormai a falsificarle per ottimismo di professione, di carriera o di interesse, si sussurrano al riparo da orecchie indiscrete.

Tu hai avuto l'onestà e il coraggio di chiamarle col proprio nome in un quadro unitario. Perchè ti assicuro che non è linguaggio comune e tanto meno ufficiale, quello da te usato per ridurre a "carenza di quadri" la politica turistica del divismo anatomico all'estero e a "protezioni deformanti" le demagogiche dichiarazioni in favore del cinema italiano. Mi riempie il cuore di gioia la originale interpretazione da te data alla formula neo-realistica, contrapponendo, in dialogo serrato, l'anima di Paisà *a quella produzione provinciale.*

A questo punto, caro Lacalamita, permettimi di ripetere che la soluzione ad un così grave stato di cose ci viene dagli atteggiamenti semplici, come già ci suggeriva la formula neo-realistica delle origini. Una nuova esperienza cinematografica dovrebbe fondarsi sulle attese del pubblico, aiutando il suo istintivo moto verso le autentiche qualità originali del cinema italiano e favorendo la confessione più aperta dei propri problemi, l'animazione più universale degli stessi. La più aperta possibilità di documentari all'estero e all'interno (ci sono tanti posti belli da scoprire cinematograficamente, tra cui la tua meravigliosa Puglia!), di scambi di tecnici, attori, registi in modo da abituare a trattare (anche nei films più romantici) i problemi dell'uomo in una prospettiva umana e, quindi, artistica. La scoperta più assidua dei problemi nostri e degli altri, le porte più aperte (economiche anche) soprattutto ai giovani: ecco quello che ci vuole.

In tal senso il Centro potrebbe fare molto, ed io, è inutile te lo ricordi, resto sempre a disposizione per fare, speriamo assieme a valorosi altri compagni di lavoro, quasi la "chioccia" dei giovani che sperimenteranno iniziative nel senso sopraddetto.

Affettuosamente.

ROBERTO ROSSELLINI

Caro Direttore,

ho letto, con attenzione e con estremo interesse, il suo studio sul cinema italiano, nel quale i principali problemi sono trattati con chiarezza, semplicità e concretezza. Me ne congratulo vivamente, soprattutto per la proposta che lei fa di dare, come punto base *a una nuova politica cinematografica, un mercato non più nazionale ma mondiale, e* come perno *una struttura a disposizione sovranazionale della cinematografia italiana, promuovendo automaticamente ed insieme le altre ad un livello europeo (altrimenti, come lei stesso denuncia, si continuerà a lavorare su un piano provinciale e pseudo-mondiale).*

Credo che in questa proposta ci sia la concreta risoluzione della questione cinematografica italiana. Difatti il vostro cinema non ha ancora coperto per intero il suo mercato. Ne resta ancora tanto di disponibile! Da qualche tempo vari registi americani vengono a girare in Italia non perchè costa meno, *ma perchè il pubblico americano preferisce 'autentiche cose italiane", cioè estere, e Hollywood cede in partenza, a semicontraffazioni dell'autentico prodotto cercato dal pubblico. E' anche questo il motivo profondo per cui vostri registi, attori e tecnici sono frequentemente chiamati all'estero. Del resto la conferma più importante a tale disponibilità di mercato è data dal volume acquistato nell'esportazione dei vostri films. Molti vostri films guadagnano solo all'estero, altri guadagnano più all'estero che in Italia*

Penso che avviare una politica cinematografica, come quella da lei auspicata, non solo significhi dare un indirizzo industriale di una certa robustezza ma anche fare films per l'estero come se fossero fatti per l'Italia, concepiti e valutati in tal senso, cioè garantire un indirizzo produttivo di qualità. E questo è davvero "fare dei motivi di lotta, ragioni di reciproca complementarietà".

Se questo è il significato dell'invito, noi siamo ben onorati di accettarlo e di studiarne, assieme a voi, le modalità di soddisfazione.

Cordialmente.

ERIC JOHNSTON

Spett. Redazione,

leggo il vostro commento sulla Conferenza economica del cinema italiano per quanto riguarda il documentario. Siccome l'unico intervento fatto in questa materia è stato il mio, mi permetto di difenderlo e cercare, di farlo comprendere, perchè non appare certo chiaro dal sunto fattone da Cosulich: « Soluzione di prospettiva: studiare un regolamento che assicuri al cortometraggio e al documentario un mercato ».

Intanto avverto che un « mercato del documentario » non è mai esistito, inteso il mercato come contrattazione, come risultato di una domanda e di una offerta. Esisteva qualcosa che si poteva definire mercato perchè alcune grosse case incettavano documentari mentre alcuni « cineásti » li realizzavano per incassare da uno a tre milioni, mentre le « case » superavano le decine di milioni di contributi pagati dallo Stato. Questo non si può proprio dire un mercato in giusti termini economici. Il mercato che proponevo io è quello fondamentale basato sulla domanda e sull'offerta: quando intendo « creare un mercato del documentario » penso ad un prodotto cinematografico esitato da cinea-

sti e richiesto da un noleggio.

Dagli Stati Uniti al Giappone, dall'Inghilterra alla Russia, il documentario è un complemento del programma cinematografico che nessuna legge impone ma che nessun esercente si penserebbe di togliere allo spettatore: il documentario in questi Paesi, ed in molti altri, è un diritto acquisito dallo spettatore: questi spettatori vanno al cinema per vedere un film a lungometraggio, un cinegiornale e un documentario (a volte anche due come succede in Inghilterra).

In Italia, lo spettatore, per il noleggio e l'esercizio, conta solo in quanto è una persona che paga. Considerato che l'esercizio non introdurrà mai « motu proprio » il cortometraggio come parte integrante dello spettacolo, bisogna arrivarci attraverso una imposizione legislativa: *ogni film deve essere accompagnato da un documentario regolarmente proiettato*. Questa disposizione creerebbe una domanda di documentari da parte dell'esercizio, ciò porterebbe alla creazione di un noleggio: tramite tra l'esercizio e la produzione, produzione a cui si darebbe conseguentemente l'avvio: creando così l'offerta.

Tra domanda (esercizio) e offerta (noleggio-produzione) si verrebbe a stabilire, secondo immutabili leggi economiche, un prezzo. Ogni prodotto ha il suo prezzo dato dall'insieme dei costi, del nome di chi lo produce e dall'interesse che desta; così sarebbe anche per il documentario: il film è il prodotto dell'industria cinematografica ed è soggetto alle stesse leggi economiche dei prodotti di qualsiasi altra industria. Verrebbero così meno i « premi » e gli « interventi economici dello Stato »; verrebbe meno la Commissione tecnica e tutto l'apparato burocratico creatosi attorno al documentario: esisterebbe solo la censura per il nulla osta.

Lo Stato non deve pagare nessuno e tanto meno i documentari: è questa una pratica immorale. Il documentario è una necessità moderna, il documentario informa, illustra, educa, ha una funzione più sociale che estetica, lo Stato deve perciò imporlo: l'intervento dello Stato è necessario solo dove esso può svolgere la sua funzione di tutore del benessere sia morale che economico dei cittadini. L'industria fa il resto: vende, proietta: avremo così il documentario bello e quello brutto, il documentario che insegna e quello che lascia indifferenti, avremo il documentario a soggetto e avremo quello turistico, avremo il documentario di propaganda e avremo quello di cultura, ecc. Senza che lo Stato intervenga se non nei limiti delle leggi vigenti in materia di spettacolo.

Sicchè il documentario è un prodotto come altri, ci sarà chi produce ad un costo e chi ad un altro, ci sarà il produttore onesto e quello disonesto ma quando si sarà creata una coscienza del prodotto, noleggio, esercizio, spettatori imporranno il loro gusto, i loro desideri: la selezione verrà automaticamente. Ci sarà l'esercente che per spender poco prenderà il documentario da poco, ma subirà le proteste del pubblico; ci sarà l'esercente intelligente che pagherà di più per soddisfare il pubblico. In fondo c'è tutta una mentalità da creare; ma io ho fiducia nel tempo.

Naturalmente alcuni componenti la commissione per la conferenza economica si guarderebbero bene dal sottoscrivere un tal piano, finirebbe la loro « amicizia » con certe persone, pur esse nella commissione (strano connubio) ma certo contrarie agli interessi del pubblico e preoccupate solo di ben limitate branche del nostro cinema. D'accordo: stando così le conferenze economiche non servono a nulla, perchè se nessuno ha il coraggio di affrontare la situazione qual'è attualmente, è inutile riunire della gente per chiacchierare a vuoto.

GIORGIO TRENTIN

Il mese

LA STAMPA FRANCESE SU "LE NOTTI DI CABIRIA" — « Trionfo di Fellini e di Giulietta Masina in *Notti di Cabiria*, candidato alla Palma d'Oro » — questo era il titolo della recensione di André Bazin (« Le Parisien Liberé » del 14 maggio) sul film italiano presentato al Festival di Cannes. « Abbiamo finalmente conosciuto le emozioni e l'incanto che questo Festival ci ha finora prodigato con estrema parsimonia ». Dopo aver detto che il film di Fellini era molto atteso e che tale curiosità rischiava di essere delusa se il film non si fosse rivelato superiore a tutto ciò che il regista italiano aveva realizzato sino ad oggi, André Bazin dichiarava: *Le notti di Cabiria* sono un capolavoro di una perfezione quasi preoccupante, sono uno dei monumenti del cinema contemporaneo. Ci si chiede come Fellini potrà ora andare ancora più lontano ».

Louis Chauvet ha scritto sul

« Figaro »: « Avevo creduto che il cinema italiano avesse prodotto un nuovo capolavoro, ma tale illusione è durata una mezz'ora, o poco più. Giulietta Masina ci ha dato all'inizio il meglio del suo talento faceto... le immagini sono di grande classe. Divertiti, commossi, attendevamo il seguito, ma al secondo tempo l'atmosfera cambiò bruscamente. Le scene che ci avevano già sorpresi con la loro brutale irruzione, duravano troppo a lungo. Altre scene inutili seguirono le prime. Tutto ciò restava di ottima qualità, ma si aveva l'impressione di guardare una seconda storia raccontata da un autore differente. Il terzo tempo, altrettanto impensato, sembrava voler raggiungere il tono del primo... Dopo aver ricevuto tale serie di choc successivi, si resta piuttosto storditi. Sola certezza: *Le notti di Cabiria* fanno parte dei rari film fuori serie che ci ha finora rivelato il Festival.

Simone Dubrueilh rimproverava, in "Liberation", a Giulietta Masina « di fare troppo », di esagerare la sua interpretazione. Il critico sottolineava che « il film incomincia magistralmente » ma che poi, « disgraziatamente, le cose si guastano ». « Le due ultime scene raggiungono, tuttavia, per la loro qualità e per la loro verità, la prima, ma tre scene eccezionali non bastano per fare un gran film. In poche parole si tratta di un film che vorremmo amare e che delude perchè si serve di procedimenti che dovrebbero servire a farci ridere, a commuoverci ».

« *Le notti di Cabiria* è un'opera magistrale, che consacra definitivamente Giulietta Masina » — ha dichiarato invece Denis Marion nel "Franc-Tireur". « La ultima settimana del Festival — proseguiva il critico — ha inizio con un'opera che dà alla competizione un interesse nuovo e si può predire senza rischio di sbagliarsi che essa figurerà tra le opere premiate ». Dopo aver osservato che Giulietta Masina non ha deluso gli ammiratori di "Gelsomina", Marion dichiarava che senza alcun dubbio ci si trova davanti alla migliore attrice italiana — nonostante l'ammirazione che si può avere per le altre sue consorelle, compresa Gina Lollobrigida — la cui natura e la cui sensibilità sono eccezionali ».

France Roche ha scritto in "France-Soir": « E' un film talvolta strano e terrificante. Fellini è un regista che mostra nei suoi film la sua visione originale del mondo. Questo film non appartiene a nessun genere: nè dramma, nè commedia, nè affresco sociale, nè film a tesi, nè documentario. Si tratta di autentiche creazioni, che si accettano o si rifiutano in blocco. Si entra in tale universo o si resta sulla soglia ».

Dopo aver raccontato l'intreccio del film, Max Favalelli scriveva il "Paris-Presse": « Questo il tema del magnifico film, dell'ammirevole film, che Federico Fellini ha presentato sabato sera a Cannes, *Le notti di Cabiria*... E' un film traboccante di ricchezze, che ci vengono però distribuite a poco a poco. Vi si ritrovano tutti i sortilegi di Fellini, tutta la poesia che scaturisce dai suoi racconti, tutta la delicata emozione che si esprime con i mezzi più discreti, più tipici, in un film che simula sotto un'apparenza disordinata il suo rigore, e il suo simbolismo sotto la maschera di un racconto condotto con maestria, la sua profondità sotto falsi artifizi ».

« Abbiamo probabilmente visto sabato sera a Cannes il Gran Premio di questo X Festival — scriveva Jean De Baroncelli su "Le Monde" — non so ancora come saranno *Friendly Persuasion* di William Wyler e il sovietico *Don Chisciotte*, ma dubito che questi due film siano migliori di *Notti di Cabiria* ».

« Perchè con tutti i suoi difetti questo è un film meraviglioso, che contiene alcune scene indimenticabili. Una volta ancora, con un tema sfruttatissimo, convenzionale, Fellini ha costruito un'opera che non assomiglia ad alcun'altra ».

* * *

IL "CENTRO STUDI ANICA" — Il « Centro studi Anica » che si è costituito nei giorni scorsi ad iniziativa dell'Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini, si ripromette di portare un contributo allo sviluppo della cinematografia italiana per quanto riguarda le idee, i soggetti ed in genere la base di elaborazione « letteraria » del film.

Il « C.S.A. », pertanto, tende innanzitutto a stabilire una concreta ed efficace collaborazione fra le forze intellettuali e quelle collettive. In primo luogo, perciò, il Centro si rivolge agli scrittori, consapevole dell'originale ed indispensabile apporto che essi possono dare in questo settore.

Particolare invito il Centro rivolge poi ai giovani, che sempre più numerosi si interessano con passione e consapevolezza alla cinematografia, assicurandoli che le loro iniziative troveranno la più attenta considerazione.

Il Presidente dell'ANICA, avv. Eitel Monaco, ha chiamato a far parte del comitato che presiederà alle attività del Centro studi cinque personalità scelte tra sceneggiatori, registi, critici e scrittori. Esse sono: Luigi Chiarini, Ettore Giannini, Emilio Lonero, Tullio Pinelli e Giancarlo Vigorelli. Tra questi Luigi Chiarini ed Emilio Lonero assicureranno la continuità dei lavori del C.S.A. con l'assistenza del segretario dell'Unione nazionale produttori, Enrico Giannelli.

Il Centro studi Anica ha la sede presso l'ANICA, palazzo del Drago, via 4 Fontane, 20, Roma, tel. 471.051. L'Ufficio è a disposizione dalle 19 alle 20 (escluso il sabato) per informazioni.

* * *

Nel quadro della tradizionale « Sagra di San Giovanni » l'Amministrazione comunale di Monza ha indetto il « Primo Festival nazionale della cinematografia industriale e artigiana », che si svolgerà dal 16 al 24 giugno. Fra tutti i film ammessi al Festival la giuria, composta da eminenti rappresentanti della critica italiana, tra cui Giulio Cesare Castello, Morando Morandini e Walter Alberti, sceglierà il più meritevole per l'assegnazione del Trofeo Città di Monza; verranno inoltre assegnati alcuni premi in denaro. Contemporaneamente a tale manifestazione avrà luogo la quarta edizione del « Concorso nazionale di cinematografia ridotto ».

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 del 11-3 1952
Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441

A proposito di Fellini

di LINO DEL FRA

Fu a Venezia, nel settembre del 1954, che tra fischi e ovazioni, in un clima di guerra fredda estetica e non soltanto estetica, la critica cinematografica italiana e internazionale si trovò ad assistere allo scoppio dello « scandalo Fellini ». Furono in pochi a capirci qualcosa. *La strada* quasi per incanto si tramutò in un ennesimo strumento di polemiche già vivacissime, e intorno ad essa vennero febbrilmente scavate le barricate dell'odio ideologico. A un rigoroso esame critico non c'erano nè il tempo nè la voglia di pensare. Fu così che il regista si trovò levato in bilico su certi scudi ideologici e bersagliato ad un tempo da accuse sanguinose. Una situazione lì per lì scomoda e forse incomprensibile, per un *irregolare* come Fellini, negato a ogni cristallizzazione ideologica e lontanissimo — almeno nelle intenzioni — dal terreno dei contrasti storici della nostra epoca.

Dopo *La strada,* Fellini con *Il bidone* e con *Le notti di Cabiria,* ha offerto all'indagine critica almeno un solido punto di partenza: la coerenza di fondo della sua tematica. Esempio assai raro nel mondo del cinema; chiaro sintomo di una innegabile personalità. La critica quindi non può non avvertire l'esigenza di ripercorrere, al di là di ogni schematismo, i momenti più indicativi del cammino del regista, proponendone una misura estetica e, se possibile, una precisa collocazione storica. Discorso difficile ma non rinviabile; chè a ogni film di Fellini ha corrisposto un equivoco più o meno disinteressato. Discorso in ogni caso da iniziare, tentando al di fuori di ogni positiva o negativa deformazione, un primo giudizio sulle caratteristiche dei film del regista e sulla loro validità (1).

---

1) Queste note su Fellini non prendono in esame la sua attività di sceneggiatore svolta dal 1940 al 1952, così come trascurano il film *Luci del Varietà* (1950) realizzato in collaborazione con Lattuada e l'episodio *Agenzia matrimoniale* di *Amore in città* (1953). Ci è parso infatti che nell'ambito di un primo tentativo di sistemazione critica dell'opera di Fellini, avrebbe giovato sopratutto fissare l'attenzione sui film da lui realizzati in assoluta autonomia.

Lo stile - personaggio

Lo sceicco bianco, primo film realizzato da Fellini in assoluta autonomia, si colloca in un anno di delicato trapasso del cinema italiano; l'ultimo — per intenderci — dell'*age d'or* del neorealismo. Fu proprio nel 1952 che accanto a *Umberto D.*, a *Bellissima,* allo stesso *Due soldi di speranza,* vennero delineandosi in modo sufficientemente marcato i primi sintomi di uno scadimento nella formula, o peggio verso i moduli pittoreschi e vacui del cosidetto « realismo minore ». *Lo sceicco bianco* non riuscì a suscitare largo interesse, schiacciato com'era dai giganti del neo-realismo e considerato da una critica che si era formata al gusto — e per alcuni secondo gli schemi — della corrente neo-realistica, come un tentativo satirico, gustosamente realizzato da un regista esordiente; come un calzante racconto di costume non troppo lontano da un *Guardie e ladri,* o magari da un *Buongiorno, elefante.* In realtà Fellini con *Lo Sceicco* aveva gettato sul tappeto alcune delle sue migliori carte, avviando un discorso che avrebbe dovuto condurlo molto lontano. Già lo stile e il tono del suo racconto rappresentavano una sensibile novità nei confronti della produzione italiana, lontanissimi come erano dallo scandagliare analitico e a volte distaccato del neorealismo puro, diversi dal ritmo sostenuto e giocoso di un Castellani, liberi sopratutto dal luogo comune cinematografico di impronta hollywoodiana, e da ogni sensibile influsso di derivazione veristica alla francese, motivi questi facilmente individuabili nei primi film dei *minori* del neo-realismo (Lattuada, Germi, De Santis).

In *Lo sceicco* l'originalità dell'espressione trova la sua concretezza in una inquietudine senza sfogo, che si riflette e si manifesta nella cattiveria con cui la macchina da presa si muove, ora per fissare impietosamente, ora per sollecitare in tono di satira, gesti fatti e azioni dei protagonisti piccolo-borghesi alle prese con la realizzazione dei loro sogni provinciali. Una piccola borghesia vista come rinuncia all'autenticità, come desiderio di inseguire con commovente impegno una folla di miti usuali e flaccidi: dalla fanfara dei bersaglieri — simbolo di una retorica patriottarda — al mondo dei foto-romanzi; dalla passeggiata in carrozza per le vie di Roma al suicidio per onore, alla sospiranta udienza. Fellini regala ai coniugi Cavalli tutto quello per cui sospirano e per cui si agitano: un regalo diabolico, una trappola con mille seducenti vie di entrata

e nessuna probabilità di uscita; una trappola che scatta inesorabilmente. L'universo dei falsi miti che ne viene in luce si dilata a dismisura, fino a coprire una dimensione vastissima, fino al paradosso e al parossismo. I personaggi sono troppo ciechi e limitati per avvertire che qualcuno li segue, li spinge a mettere in piazza se stessi. Qualcuno che, grazie a una trovata fiabesca e crudele, offre a Wanda, « la bambola », il suo Sceicco sospeso a mezz'aria, tra cielo e terra, come lei lo aveva sempre sognato; che la fa ballare al ritmo viscerale di un motivo in voga tra le braccia di un simbolo in costume preso a nolo. Qualcuno che sulla spiaggia deserta di Fregene, ai margini di una domestica pineta, costruisce una sequenza a balletto — divertendosi a scoprire il fumettismo dei fumettari — grazie a una geometrica alternanza di primi piani e campi lunghi, volti a mostrare espressivamente l'identità psicologica tra i singoli e l'ambiente di un'Arabia da operetta. E il vento che arruffa impietosamente ogni cosa, batte sui personaggi quasi a spogliarli e a renderli ancor più evidenti nella loro goffaggine. Un vento innaturale, che nessun bollettino metereologico avrebbe potuto prevedere, proprio perchè frutto di un artificio di racconto, concretizzazione giocosa e beffarda dello stile di tutta l'opera. Pressati da ogni lato, sposi parenti attori sono costretti a mostrare le loro intimità. Un personaggio segreto strappa loro di dosso i vestiti e le apparenze. Un personaggio segreto che è il tono stesso del film.

Tra tutte le opere di Fellini, *Lo sceicco bianco* è stato valutato dalla critica più avvertita come « il massimo dell'apertura verso gli altri ». Il più oggettivo, il più svincolato da una poetica della memoria; l'opera in cui il regista non si identifica e non si confonde con nessuno dei protagonisti. L'osservazione appare calzante se riferita agli eroi in carne e ossa che si muovono nella vicenda. Ma in *Lo sceicco* il personaggio principale non compare mai direttamente sulla scena, resta invisibile, tesse cinicamente le fila, versa i suoi umori mordaci, interviene attraverso i fatti per soggettivizzare e trasfigurare sarcasticamente gli altri al di fuori di ogni intenzionale impostazione realistica, di ogni positiva critica di costume. Lo stile-personaggio, dunque, che tramuta il ritmo temporale del film in un vertiginoso *tapis-roulant,* sul quale sono costretti a sfilare e a scivolare personaggi e pupazzi (i parenti autorevoli, la *tardona* moglie dello sceicco, il commendatore in canottiera, il portiere d'albergo, eccetera). Filiazione diretta — i pupazzi — delle vignette

che Fellas disegnava per il « Marc'Aurelio ». Elzeviri tutt'al più, che nella struttura dell'opera denunciano i momenti di pausa, di fiato corto; così come l'ingarbugliarsi dell'intreccio nella seconda parte della vicenda — tra commissariati e corse in tassì — rivela un certo indebolimento del ritmo che arriva a sfiorare il meccanico, allorchè le psicologie dei personaggi vengono sopraffatte dal giuoco paradossale dell'azione. Non mancano quindi nell'economia dell'opera alcuni scompensi. Il più sensibile e apparentemente immotivato riguarda l'incontro notturno del ragionier Cavalli con le due prostitute e il mangiafuoco, episodio che merita, tuttavia, un discorso particolare.

Finalmente, in piazza San Pietro, il fantasma cattivo — Fellini, che non è restato neppure per un attimo dietro la macchina da presa, gettandosi sempre nell'azione, voglioso com'era di ricoprire il ruolo-cardine del film — lascia cadere la bonaccia, ma non apre la trappola dove i topi continuano a restare. Cinismo gratuito, si potrebbe concludere, avendo escluso la critica di costume quale *leit-motiv* dell'opera. Tuttavia Fellini, come dimostra anche la sua cattiveria, polemizza in nome di qualcosa; polemizza a modo suo, con i mezzi che gli sono propri, quelli dell'istinto e dell'irrazionale. Dalla polemica derivano infatti l'ironia mordace, lo scherno e insieme il divertimento esasperato. Una polemica che a ben guardare non vuole prendere a bersaglio la mediocrità piccolo-borghese in quanto tale, e che è ugualmente lontana dai lucidi ingranaggi di sapore kafkiano. In realtà Fellini si batte contro il falso magico, contro un universo falsamente mitologico, privo di mistero, spoglio di suggestioni, povero perchè usuale. Per lui il mondo dei fumetti è tutt'altro che il mondo del magico puro, quello ricco di voci, di rivelazioni, di autenticità; ne è piuttosto un cattivo surrogato, di cui occorre svelare fino in fondo la mistificazione, anche perchè esso esclude ogni rapporto vitale tra i singoli, sostituendolo, come attestano le peripezie di Oscar e Wanda, con una vicendevole strumentalizzazione.

A suggerirci flebilmente una nuova e per il regista più valida prospettiva, sarà il semplice e fugace profilo della piccola prostituta notturna — Cabiria — l'unica umanamente partecipe dei singulti dello sposo tradito, l'unica che ammira incantata le fiamme che escono dalla bocca di inferno del saltimbanco girovago. In questa prima Cabiria — sia pure espressivamente irrisolte — compaiono

con timidezza alcune costanti tipicamente felliniane: l'ingenuità, la fantasia, il fascino del magico, incerti annunci di quell'altro mondo che già si muove e urge per venire alla luce. In un autonomo esame del film questa urgenza tematica appare in verità gratuita e dispersiva nella sua estaticità. Tuttavia essa permette di spiegarci il vero motivo del sarcasmo del regista nei confronti dei suoi personaggi, proponendoci il primo esempio di un Fellini costruttivo a suo modo.

Un'esperienza diaristica

Quanto i personaggi erano in balia del regista in *Lo sceicco,* altrettanto si articolano in modo libero fino all'arbitrio in *I vitelloni.* Ognuno di essi si atteggia e sviluppa secondo la sua carica interna, svincolato com'è da obblighi di racconto e da necessità di intreccio. Il regista non interviene a frenare e a indirizzare le reazioni e gli impulsi dei suoi vitelloni, proprio perchè si ritrova in ciascuno di essi, li sente frutto del suo stato d'animo di un tempo, delle sue giovanili esperienze, rivissute pateticamente nel ricordo. Fellini — è noto — ama se stesso al punto da non avvertire il bisogno di giustificarsi. Egli non rifiuta neppure i suoi peccati e le sue vanità. Semmai, preferisce narrarsi. Non a caso, quindi, il film appare come un *revivàl* espressivamente realizzato, della sua crisi di adolescente. Un *revival, che,* in quanto tale, esclude ogni atteggiamento sarcastico verso se stesso e quindi verso i protagonisti, che appaiono ora come un vero e proprio personaggio collettivo, ora secondo le linee intrecciate e divergenti delle loro singole psicologie. Insieme, allorchè fanno gruppo, quasi confondendosi l'uno nell'altro, i vitelloni diventano l'espressione di un impreciso atteggiamento psicologico, percorsi a volte, come sono, da turbamenti immotivati, da presagi improvvisi, che essi tuttavia si affrettano a ricacciare lontano, aiutandosi reciprocamente nella difesa della loro quiete. Basterà ricordarli a questo proposito quando, come ombre immobili sulla spiaggia autunnale, guardano il mare livido e gonfio; quando galleggiano stanchi e ubriachi all'alba di un mercoledì delle Ceneri; o quando vociando per strade deserte giuocano a rincorrere sassi e barattoli, scaricando a vuoto la loro energia di esseri fisicamente vitali. Sintomi questi, sia pur fievoli, di una vaga insofferenza la cui resa

cinematografica è affidata in primo luogo alle sospese trasparenze di atmosfere in cui i personaggi appaiono immersi.

Diverso ma egualmente calzante il tono che scandisce le imprese individuali dei cinque personaggi, in preda ai loro sogni (le anche di una sconosciuta, i componimenti letterari, la polenta con gli uccelli...). Un tono ora torbido, fino a rasentare certe venature espressionistiche nella sequenza del capocomico che spinge Leopoldo verso il molo oscuro; ora bonariamente grottesco negli approcci del vitellone Fausto in una buia sala cinematografica; ora triste e inquieto, quasi a contrappuntare la fittizia allegria del ballo di fine stagione — nella sequenza iniziale del film. E' fuori dubbio che l'identificazione assoluta del regista con i suoi personaggi si verifichi nei momenti in cui essi, come per incanto, si tramutano in una entità collettiva, vagamente tesa nell'aspettazione di qualcosa di indefinito, anche se, in realtà, Fellini non riesce mai a oggettivizzare a sufficienza i suoi cinque vitelloni singolarmente considerati. Perfino quando si immergono ansiosi ed esaltati nelle atmosfere del falso magico così caro a Oscar e a Wanda, il regista non riesce a perseguitarli e ad abbandonare il suo tono di attenta partecipazione.

Del resto, chi scrive il suo diario, sia pure a distanza di venti anni dallo svolgimento dei fatti, è nella impossibilità psicologica di guardare con distacco ambienti e avventure, proprio perchè la forma scelta per il racconto esclude ogni giudizio oggettivo, ogni impietosa negazione. La satira non colpirà mai i vitelloni, neppure nel corso delle loro avventure più vacue ed esteriori o dei loro divertimenti carnevaleschi. Fellini è troppo dentro ai suoi personaggi, per non cedere ai loro giuochi, alla loro superficiale anarchia. In fondo questi eroi di provincia sono a modo loro degli esseri pre-logici e irregolari, anche se si contentano — e Fellini lo sa bene — delle briciole di un rifiuto da strapazzo. Con la satira, il regista avrebbe in qualche modo calpestato l'autonomia dei protagonisti (vedi *Lo sceicco*), ma Fellini non può e non vuole calpestare gli stati d'animo legati al suo passato. Di qui il rispetto per lo sviluppo delle singole storie raccontate, un rispetto che in sede di sceneggiatura aveva addirittura condotto gli autori a escludere ogni sviluppo narrativo di ordine tradizionale e aprioristicamente concepito. Tanto è vero che quei due o tre momenti del film costruiti secondo un effettistico quanto usuale giuoco ad incastri (l'incontro del vitellone ubriaco con la sorella che fugge insieme a uno sconosciuto; il ritrovarsi del

vitellone Fausto, in cerca affannosa della moglie, con una straniera lungamente desiderata) rappresentano un sensibile scadimento di tono, proprio perchè appaiono improbabili e voluti, denunciando una sovrapposizione di moduli tradizionali rispetto al filo di un racconto che si snoda secondo una sua spontanea logica interna.

Che ogni intervento programmaticamente estraneo fosse rifiutato dalla vicenda, lo conferma in particolare l'episodio dell'angelo rubato e degli illuminanti vaneggiamenti del suo custode, Socrate l'accattone. Episodio questo fuori del racconto, in quanto frutto di una preordinata quanto contorta volontà del regista di affrettare una risposta ai suoi privatissimi perchè, alle sue personali inquietudini (un identico errore avevamo riscontrato in *Lo sceicco*). Maggiormente indicativo e rivelatore il piccolo ferroviere che compare all'alba, con il suo berrettone, infagottato nei calzoni a mezza gamba, personaggio di un altro mondo per i vitelloni assonnati, « essere fiabesco nella sua ordinata semplicità, folletto mattutino che fa intravedere a Moraldo un mondo ignoto, ma non improbabile. Moraldo: l'unico che riuscirà a decifrare le sue ansie e le sue aspettazioni indeterminate, consentendo oltre tutto al regista di guardare con distacco — almeno per un attimo — i suoi amici addormentati, che al ritmo di un treno in corsa la macchina inquadra per l'ultima volta in una esasperata soggettiva. Fellini riuscirà così a partire verso un mondo sconosciuto, in cui tuttavia l'autenticità potrà essere raggiunta e dove non sarà impossibile evitare le trappole della falsa magia. Il mondo de *La strada*, naturalmente.

Come già era avvenuto per *Lo sceicco bianco*, di fronte a *I vitelloni* la critica continuò a parlare di film di costume, e in alcuni casi si sentì autorizzata a rimproverare a Fellini di non aver chiarito le cause sociali del fenomeno, e perfino di aver assunto un atteggiamento remissivo, se non glorificante, verso i padri dei suoi eroi provinciali, non comprendendo che i « padri onesti e bonari » erano visti nel film con gli occhi ammirati della prima adolescenza. Le affermazioni di un largo settore della critica erano frutto, in realtà, di un vizio sostanziale di schematismo, che ravvisava in una coincidenza del racconto con il mondo del costume il *leit-motiv* dell'opera. L'equivoco era dunque alla radice. Fellini non aveva voluto realizzare un film sociale. Anche se il suo stile si avvicinava a tratti al racconto realistico, se egli aveva individuato una concreta dimensione psicologica largamente diffusa nella gioventù contempo-

ranea, tutto ciò era dovuto al fatto che quell'atteggiamento, un tempo, era stato suo.

Fellini dunque effettuava con *I vitelloni* una prima esplorazione nelle terre incolte e fruttifere del suo passato, quasi a cercarvi per se stesso una dimensione di cui il mondo di Oscar e Wanda non avrebbe potuto mai arricchirlo. Una *récherche du temps perdu*, è stato detto, ma non soltanto come rievocazione nostalgica. Se Moraldo ritrova se stesso, Fellini ritrova attraverso Moraldo un impegno verso l'agire autentico, stilisticamente al di fuori della satira, della cattiveria. Lo stesso regista ha confessato di aver realizzato con gioia questa sua seconda opera. Una felicità di lavoro che conferma come il mondo della memoria gli si fosse presentato fertile di umori e di intuizioni, tali da consentirgli di partecipare al destino dei personaggi, senza ricorrere a interventi indiretti. A *Lo sceicco* segue così un momento marcatamente soggettivistico. Sarà questo scandagliare nell'elemento autobiografico, questo diario scritto con i verbi all'imperfetto, a far comprendere definitivamente a Fellini quali fossero i confini che gli premeva di raggiungere.

I vitelloni videro la luce in un periodo molto critico per il cinema italiano, intimidito e pressato dal di fuori e in preda ormai a un malessere che aveva trovato nel compiuto trionfo del realismo minore la sua espressione tipica. L'amore per l'elzeviro, la glorificazione dell'aneddotico, la costruzione di intere sequenze in funzione di una battuta di costume solitamente vivida quanto superficiale, il trionfo delle macchiette scherzose e bizzarre, rappresentavano le costanti della nuova tendenza. *I vitelloni* restano al di fuori del realismo minore, dal cui influsso non sono esenti opere coraggiose e per qualche verso significative di quello stesso anno, come *Amore in città* (vedi gli episodi di Risi e di Lattuada), *Celestina* (*Il sole negli occhi*) di Pietrangeli e *Anni facili* di Zampa, per non parlare di *La spiaggia* dello stesso Lattuada. Che la crisi investisse profondamente le strutture del cinema italiano, risultava in trasparente evidenza dal bilancio dell'anno successivo, nel corso del quale due soli film — *Senso* di Visconti e *La strada* di Fellini — pur su piani diversi e in prospettive antitetiche, rappresentavano la testimonianza di un laborioso impegno di ricerca. Visconti da un lato atteggiava il suo gusto compositivo in funzione di un ammirevole mordente storicistico; Fellini, invece, concludeva impetuosamente il suo processo di individuazione e di maturazione, collocandosi in modo inequivoco

al di fuori del neorealismo, lungo i sentieri di una poetica privata e personalissima.

Il mondo mitico della strada

Con *La strada,* Fellini completa, approfondendole, le intuizioni istintive di *Lo sceicco* e di *I vitelloni.* Approfondimento come scoperta vera e propria di un altro mondo, dove « la spiritualità e il calore del rapporto umano possono cogliersi nella loro autenticità ». Nel suo terzo film, Fellini non suggerisce più in modo flebile ed estemporaneo la poetica che gli è cara. Egli parla ad alta voce, accumulando in maniera disordinata, ma non disorganica, le sue simbologie e proiettando senza troppi pudori (anche se, come vedremo, con qualche ripensamento) i suoi miti, quasi ad esprimere, una volta per tutte, quello che egli ritiene il « nucleo originario » di ogni creatura, e quindi dei rapporti tra i singoli.

La strada è innanzi tutto una confessione che svela e coagula gli *archetipi* della fantasia felliniana, ricca all'esterno di ricami, di mutamenti, di svolte brusche, arroccata nella sostanza di una fissità estatica, in una conquista definitiva. L'opera si articola attraverso una dialettica lineare al punto da rasentare lo schematismo, tesa com'è a presentarci nella loro unicità tre distinte strutture primordiali, o, se si vuole, tre modulazioni dell'essere umano, che Fellini e Pinelli (autori del soggetto e del trattamento) avevano concepito in chiave assolutamente pre-logica, simboli più che personaggi, presenze mitiche lontanissime da ogni razionale articolazione psicologica. Zampanò come opaca materia vivente; Gelsomina come prospettiva *ontica,* dotata della massima apertura verso gli altri (di qui la sua possibilità di comunicare con gli alberi come con le suorine, con i fili del telegrafo come con il Matto), capace di *miracolo,* di istaurare cioè con tutto ciò che la circonda un rapporto extra-logico ed extra-ordinario. Il Matto infine, come magico puro, come l'essere che vola, che non ubbidisce alle leggi della fisica, che si libra al di sopra della natura e di ogni norma morale, a-corporeo al punto da apparirci a-sessuato.

La formula della *récherche du temps perdu,* valida per *I vitelloni* entro i limiti già chiariti, appare tutt'altro che esauriente e indicativa per spiegare il mondo sotterraneo e segreto che a tratti affiora nel film con la staticità delle lontananze. In *La strada,* infatti, vengono in luce quelle figurazioni irrazionali nelle quali « si incarna

una realtà altrimenti inafferrabile ». Grazie al loro carattere mitico il regista è in grado di uscire in qualche modo da sè stesso, di attingere una forma particolarissima di oggettivazione: « l'universale fantastico » tende cioè a costruirsi come « vero metafisico ». Siamo quindi al di fuori di una pura e semplice esperienza diaristica, del *carnet* di appunti che era alla base della seconda opera del Fellini. In *La strada*, in altri termini, il regno della memoria non si presenta come complesso di sensazioni ricordate, riviste nostalgicamente, ma piuttosto come scoperta e conquista di quelle figurazioni istintive e irrazionali che « ciascuno porta in sè e *ritrova* improvvisamente nel mondo e le riconosce e il suo cuore ha un sussulto ». Figurazioni che costituiscono la mitologia personale di ogni individuo, concepita nell'infanzia quale « schema normativo dell'immaginazione affettiva », e che « dà valore, un valore assoluto al suo mondo più remoto e gli riveste povere cose del passato con un autonomo e seducente lucore, dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita » (2). Non *récherche du temps perdu*, quindi, ma stupore del *temps retrouvé*, un « tempo » che diventa categoria, sempre sul punto di soverchiare il regista con la forza delle sue simbologie. Da queste immagini mitiche, Fellini e Pinelli risultano ossessionati e insieme affascinati al punto da volerle calare in una storia tramutandole in protagonisti. E' questo il primo dei motivi per cui la natura dei personaggi di *La strada* risulta a volte irrisolta e duplice. Il regista, in altri termini, non ha voluto trarli fuori dalla rarefazione del clima mitico. L'immaginazione interverrà infatti soltanto per arricchire *a posteriori* le caratteristiche dei tre protagonisti: la diffidenza, la suscettibilità di Zampanò, il suo rozzo gallismo; il candore e l'ingenuità di Gelsomina, il temperamento mercuriale del Matto, il loro mestiere di girovaghi, che ce li propone come picari vaganti e quindi come esempio limite di una assoluta disponibilità (qui forse, è lecito parlare dell'elemento autobiografico, rifacendosi a certe esperienze di Fellini al seguito di una compagnia di guitti).

In questa tematica felliniana, Pinelli porta ordine e sistematicità. Ciò che Fellini intuisce rapsodicamente, in maniera fin troppo densa di umori e di fermenti, è frutto in Pinelli di una elaborazione

---

2) cfr.: i saggi di Cesare Pavese sul mito, con i quali lo scrittore effettua una acutissima indagine volta a comprendere dall'interno il fenomeno, nell'ambito di una non schematica dimensione storicistica.

metodica, anche se meno appassionata. Dalle inclinazioni giansenisté dello sceneggiatore provengono i temi della salvezza e della condanna ab aeterno, che si fondono, anzi si fanno destino dei personaggi stessi: Gelsomina, strumento ignaro della grazia operante, è ab aeterno chiamata alla salvezza di Zampanò, e questi; che sarebbe altrimenti ab aeterno legato alla sua condizione di bruto, è salvo soltanto grazie a un intervento estraneo — impostazione che Fellini accetta e fa sua proprio perchè nella immobilità giansenista (e non nel divenire della coscienza, tipico di altre tendenze religiose) possono agevolmente sistemarsi dei personaggi-simbolo, che, in quanto tali, debbono rimanere fedeli a se stessi.

Figurazioni mitiche, e, in minore misura, l'immaginazione (a volte ricca di notazioni autobiografiche) si ritrovano dunque alla base, o per meglio dire, a sostegno e fondamento della vicenda. In effetti, l'intensità e l'incidenza totale nel racconto di questi due elementi non possono essere compresi se non rifacendosi al trattamento redatto da Fellini e Pinelli sin dal 1951, nel quale è possibile cogliere il genuino atteggiarsi del sentimento dei due autori, al di fuori di ogni remora critica. E' lo stile stesso dei momenti basilari del film — uno stile di estaticità e di irrealtà, capace non già di offrire sviluppo a un intreccio, ma di perpetuare gli attimi di una sospesa suggestione — che ci fornisce l'autentica cifra per una definitiva conferma delle vere inclinazioni di Fellini. Non a caso abbiamo parlato dei momenti basilari dello stile del film: chè certo *La strada* non si presenta come opera unitaria, anzi rappresenta il film di Fellini più ricco di fratture e di toni contradditori. Si è già parlato di un certo dualismo strutturale dei personaggi, al quale deve aggiungersi una frattura più marcata, tale da incrinare l'unità di tono dell'opera; scompenso ravvisabile nella contraddizione tra il verismo di timbro naturalistico (che si ritrova nelle parti descrittive dell'ambiente appenninico, nei volti e nelle battute degli uomini di tutti i giorni, nelle strade e nelle piazze dove Zampanò dà spettacolo) e lo stile fisso e incantato che accompagna i tre protagonisti (vedi, per esempio, la innaturale lentezza con cui il mezzo cinematografico registra i colloqui rivelatori di Gelsomina e del Matto, o il guaire sconsolato della protagonista tra le nevi).

L'origine di questa frattura, a volte stridente, va ricercata nel lavoro di sceneggiatura, durante il quale al tandem Fellini-Pinelli, animato nel trattamento da una assoluta identità di intenzioni e di

propositi, si aggiunse la voce di Flaiano, che per tre mesi, come lui stesso ha dichiarato, si assunse l'incarico di parlar male della vicenda, denunciando « certe sue fumose atmosfere, certe leziosaggini dei personaggi », e insistendo affinchè « la favola troppo bella toccasse terra e le simbologie si sciogliessero nel racconto ». Crediamo di non esser lontani dal vero ritenendo che l'intervento raziocinante di Flaiano portò la favola troppo bella a toccar terra con un piede solo. (Del resto Flaiano non poteva che assumere di fronte all'universo mitico che gli veniva proposto o la funzione criticamente dissolvente che egli scelse, o la finzione di una fede che lo avrebbe condotto sul terreno delle compiacenze estetizzanti). Questa, a nostro giudizio, la radice della frattura più vistosa dell'opera. Non appaia paradossale sostenere che soltanto bruciando fino in fondo, senza l'ombra di compromessi, l'*esperienza esistenziale* che spingeva Fellini e Pinelli a realizzare *La strada,* il film, riuscito o completamente fallito che fosse, ci avrebbe offerto in termini positivi o negativi le sue reali dimensioni.

Oltre questo scompenso, derivante da una sovrapposizione vera e propria di punti di vista, di angolazione di racconto, occorre ricordare alcuni momenti di troppo scoperta intonazione allegorica, nei quali il clima da rarefatto si fa estenuato, quasi che Fellini, nell'incapacità di offrire ad alcuni aspetti dei suoi miti una indiscutibile compiutezza espressiva, avesse voluto raggiungere con un programmatico sforzo di volontà il pathos della tensione emotiva (si veda, a esempio, la lunga panoramica su Gelsomina, ora intenta ad ascoltare il sussurrio dei fili del telegrafo, ora ad atteggiarsi in una fissità arborea, ora ad avvicinarsi a una siepe, a sfiorare un bambino accucciato e immobile). Di tutt'altra levatura la lunga e compatta sequenza della processione, che si snoda all'imbrunire in un'atmosfera cupa, che arieggia il dramma, evocato da un motivo musicale impressionante e parossistico. Sotto gli occhi del personaggio, che è ai limiti dello sbigottimento, sfilano tragicamente ravvicinate, le immagini del sacro, gli stendardi, i ceri, contrappuntati da una folla ugualmente cupa e sbalordita. Poi, quasi senza soluzione di continuità, l'apparizione in alto nel cielo del Matto, del magico puro. Come diversa, anche se simile nei suoi aspetti esteriori, la visione che Gelsomina ha del Matto, dalla scoperta che Wanda fa del vanaglorioso sceicco. La diversità degli stessi

movimenti di macchina appare rivelatrice: là una panoramica svagata, qui la macchina fissa contro il cielo notturno.

Di questi momenti felici il film abbonda (vedi il colloquio notturno di Gelsomina e del Matto — almeno nel suo montaggio definitivo, — la morte del Matto, il lungo agghiacciante vagare della roulotte in un fiabesco paesaggio invernale, il lamentoso guaito di Gelsomina), felici perchè è in essi che il tempo narrativo si arresta, i fatti assumono una fissità irreparabile e rarefatta. La fantasia riesce veramente ad attingere le atmosfere statiche e suggestive della rivelazione. Anche sul piano del racconto naturalistico non mancano ugualmente le sequenze saporose, degne di nota, dove a volte torna a farsi luce — non a caso — una cattiveria che già conosciamo: lo sposalizio sull'aia, l'apparizione torbida e dura di una vedova vogliosa. Anche qui Fellini è a tratti inesorabile, così come inesorabile ci appare di fronte alla massiccia prostituta rimorchiata da Zampanò nella bettola.

Che cosa rappresenti *La strada* nella poetica del regista, è stato da noi ampiamente documentato in altra sede. Basterà aggiungere che con questo film uno spiccato individualista come Fellini riesce per qualche verso a uscire da sè, a dare una validità « universale » e una particolarissima costruzione alle sue esperienze esistenziali ;a costruire, in altri termini, un solido punto di partenza per le sue nuove elaborazioni. A questo punto di partenza egli non potrà non restare fedele, in quanto indispensabile e sicura base della sua massima oggettivazione, nella quale, viceversa, egli sarà sempre in grado di ritrovare, cristallizzati, i suoi tratti e le sue inclinazioni.

Il bidone infatti, realizzato un anno dopo *La strada,* ci conferma in che misura il regista si sentisse legato ai temi di Gelsomina e Zampanò. Quando Fellini afferma che *La strada,* tutta sorretta da un tono spiegatamente lirico, attinge nel finale una commozione che rasenta il pianto, mentre *Il bidone,* nella sua amara e irrespirabile parabola, provoca soltanto sconcerto e malessere, che possono far riflettere ma che non conducono a nessuna liberazione emotiva — allo sfociare nelle lacrime o nel riso — delinea, anche se fugacemente, il legame sostanziale tra i due film. La diversità di tono narrativo, sottolineata da Fellini, presuppone infatti una precisa antitesi tra il mondo di *Il bidone* e il mondo di *La strada.* In *La strada* ci si prospetta un universo in cui la comunione

d'amore è forza operante, che porta a conclusioni liberatrici. *Il bidone* al contrario rappresenta l'assenza radicale di questa comunione nei rapporti umani. Se l'amore può condurre alla salvezza, la volontà cinica dei bidonisti, dediti esclusivamente a strumentalizzare gli altri, non può avere che uno sbocco: la dannazione e la morte. *Il bidone* è dunque una dimostrazione *a posteriori* della validità della tematica di *La strada*. Quando nei rapporti umani si prescinde, per una ragione o per l'altra, dall'azione efficace e misteriosa della comunione d'amore, non resta altra alternativa che quella prospettataci dall'esistenza di Augusto.

Il ritorno di Zampanò

Il bidone isola uno dei personaggi di *La strada* — Zampanò, in quanto simbolo suscettibile di molte variazioni — e ce lo propone in tutta la sua negatività, dimostrandoci come per gli Zampanò che non hanno potuto incontrare la loro Gelsomina non esiste possibilità di salvezza. E' chiaro quindi perchè Fellini abbia voluto ordinare la sua nuova storia intorno al personaggio di Augusto, che gli consentiva di proseguire in modo coerente il proprio discorso, ed è ugualmente motivata la facilità con cui — dopo aver scoperto la *prospettiva Zampanò* — il racconto sia andato articolandosi. *Il bidone* vuole dimostrare infatti che le astuzie della logica, l'egoismo e il raggiro lucido e ben congegnato si palesano in ultima analisi impotenti a offrire una stabile prospettiva di esistenza e che al di fuori di *La strada* esistono soltanto la perdizione e la morte. In *Il bidone*, dunque, Zampanò domina l'intera vicenda. Privo del suo termine di riferimento e di contrasto — Gelsomina o la « grazia edificante » — Zampanò non può che riproporre in maniera ossessiva il suo modo di esistere. Tutto l'ambiente della truffa si atteggia, quindi, come una compiuta espressione di quel mondo. Di qui l'estrema durezza del racconto, chiuso sin dal principio a ogni soluzione di speranza, in quanto due dei temi mitici della dialettica felliniana — Gelsomina e il Matto — ne risultano totalmente esclusi.

Non a caso la maggior parte delle riserve della critica si sono appuntate sulla compatta staticità da cui il film risulta caratterizzato. In effetti, a rendere ancora più esplicita la mancanza di contrasti drammatici, intervenne in fase di realizzazione e sopratutto

di montaggio lo stesso regista, eliminando tre sequenze — previste nella sceneggiatura — in cui i personaggi di Iris (la moglie di « Picasso ») e la ballerinetta Maggie rappresentavano dei chiari termini di contrasto, atti a lumeggiare in maniera drammatica la natura dei bidonisti (3). Se l'intrinseca debolezza e l'improbabilità delle figure femminili possono essere considerate uno dei motivi dell'assenza di una progressione drammatica atta a sostenere lo spettacolo, tuttavia riducendo a delle semplici e usuali apparenze Iris e Maggie, il regista ha evitato il pericolo di un più che probabile patetismo. Nel mondo di Fellini, infatti, l'esclusione della prospettiva Gelsomina poteva lasciar via libera ai toni patetici o pietistici, che il regista non riesce ad eludere del tutto durante le lacrimose geremiadi di « Picasso » ubriaco, nelle poche battute pronunciate dalla stessa Iris, e nella dolcezza stereotipa di un pranzo domenicale del vecchio bidonista con la figlia. Tali difetti, insieme alle accennate carenze di struttura, non intaccano il valore dell'opera. *Il bidone* nella sua apparente lentezza, nella sua durezza senza concessioni, nella mancanza stessa di una effettiva progressione drammatica, appare più compatto e risolto di *La strada;* quasi che Fellini, sistematizzate una volta per tutte le sue intuizioni mitiche, si sentisse ormai sicuro nella costruzione del personaggio drammatico. Augusto è il primo vero personaggio drammatico di Fellini, in quanto partecipe di un destino mitico, e non incarnazione simbolica di esso.

D'altra parte, le avventure stesse dei bidonisti, le loro beffe e i loro discorsi, avrebbero potuto offrire l'occasione al regista di ripetersi secondo il modulo facile e collaudato di *I vitelloni;* un pericolo che Fellini è stato in grado di evitare, come prova con particolare chiarezza la stessa festa in casa del bidonista ricco: la scena, in un nervoso e frantumato alternarsi di volti, figure, scherzi volgari, lungi dal provocare un attimo di evasiva distensione, ripropone con una cadenza irrespirabile una condizione umana di definitiva condanna. E nonostante questa condanna, resta da chiarire il perchè della evidente identificazione di Fellini con il personaggio di Augusto. Le ragioni appaiono molteplici: innanzi tutto, il diretto richiamarsi di Augusto a una delle strutture della mitologia

3) Di questi tagli il primo a restare spiacevolmente sorpreso fu proprio Tullio Pinelli, come ebbe a suo tempo a dichiararci, subito dopo la presentazione del film a Venezia.

felliniana, e in secondo luogo l'istintivo innamoramento per il personaggio collettivo o individuale, negativo o positivo, che è alla base di ogni elaborazione cinematografica del regista.

Cabiria, prospettiva di salvezza

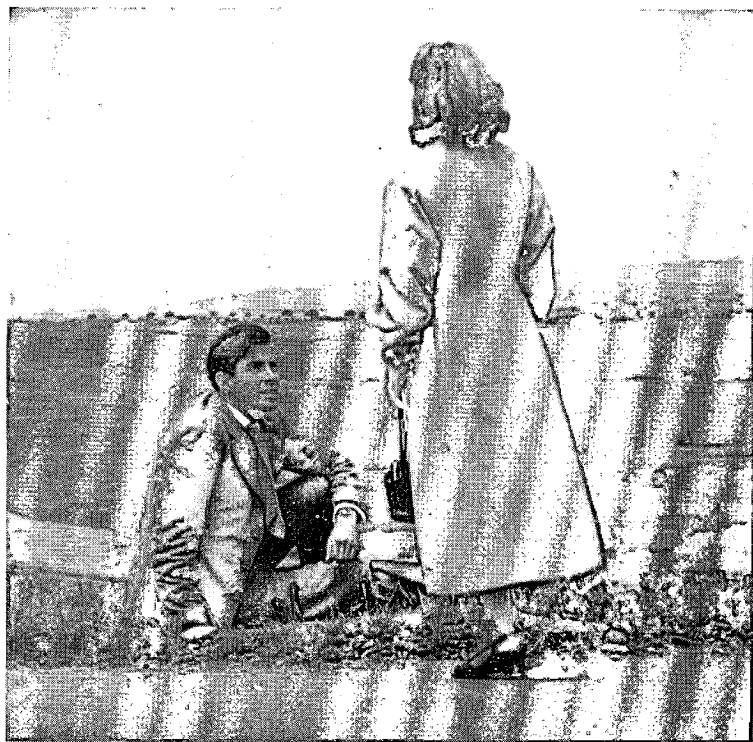
Naturalmente anche Cabiria rappresenta l'ennesimo innamoramento di Fellini, che grazie a essa rovescia radicalmente la tematica di *Il bidone*. Torna a vivere così nelle vesti di una prostituta quel mondo spirituale personificato dal candore di Gelsomina. Il caso limite rappresentato dalla prostituta vuole tramutarsi, cioè, in un esemplare caso edificante, che ci suggerisce « in luce non equivoca la vera natura dell'uomo ». Cabiria dunque come autenticità. Va d'altra parte sottolineato che, contrariamente a *Il bidone*, i termini mitici della dialettica felliniana sono ambedue presenti. In *Le notti di Cabiria*, Zampanò è gli *altri*: clienti, pappa, prostitute e ladri che si fingono innamorati. Zampanò è la tensione costante di un mondo per oggettivizzare Cabiria. E nonostante i raggiri e la violenza di uno Zampanò scatenato e urlante, Cabiria salva se stessa. Come Augusto sembra condanato ab aeterno, così Cabiria non può non trovare in sè la forza di salvarsi. Nonostante la sua vita di *perdizione* — e perdizione per Fellini significa abbandono della propria autenticità — Cabiria ha connaturata e originaria una integrità di sentimenti e di fantasia che il *peccato* non è riuscito a scalfire.

Cabiria come Gelsomina? No, Cabiria nella prospettiva Gelsomina. Le due figure rappresentano due momenti di una identica dinamica spirituale; le loro vicende hanno rari e occasionali momenti di convergenza, ma il loro significato ultimo ce le propone secondo un analogo modo di essere. E' infatti dalla prospettiva Gelsomina che Cabiria deriva la possibilità di salvezza che rappresenta il motivo centrale del film. Tuttavia Cabiria, al contrario di Gelsomina, non riesce ad avere una presa edificante sugli altri. La redenzione degli altri è negata a Cabiria, ed è facile a questo punto comprenderne i motivi. Gelsomina, più che un personaggio vuole essere sopratutto un simbolo e una prospettiva ontica, e partecipa quindi di quelle « perfezioni » e di quelle « compiutezze » che sono tipiche del simbolo e dalla prospettiva. Cabiria, invece, resta personaggio, ritagliato parzialmente da quell'*archetipo*. Gel-

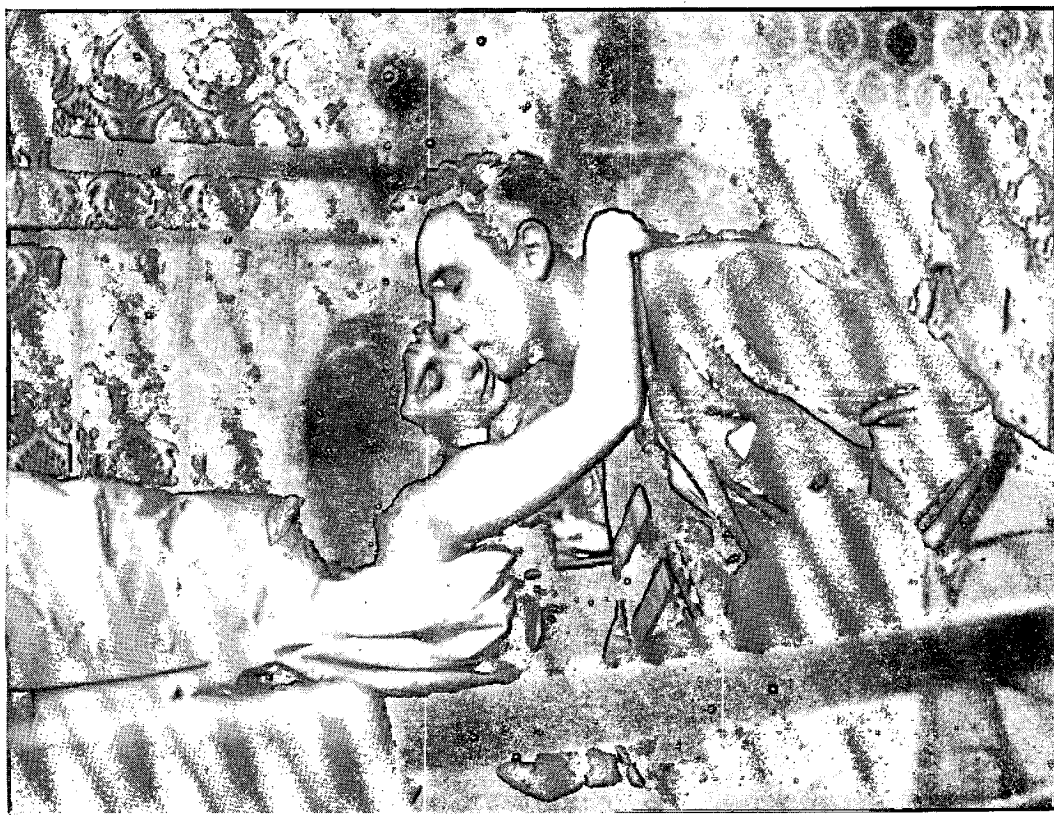
Federico Fellini e la moglie Giulietta Masina.

): *Luci del varietà;* regia in collaborazione con Alberto Lattuada (*nella foto:* Dante
gio, Checco Durante, Peppino De Filippo, Giulietta Masina).

Luci del varietà (Peppino De Filippo, Giulietta Masina).

1952: *Lo sceicco bianco* (Brunella Bovo).

1953: *Agenzia matrimoniale*, un episodio di *Amore in città* (Antonio Cifariello).

1953: *I vitelloni* (Alberto Sordi).

I vitelloni (Franco Fabrizi, Maja Mipora).

somina inoltre appare come un essere costantemente pre-logico, su cui la realtà naturale scivola senza lasciare traccia. Al contrario, il desiderio d'amore, radicatissimo in Cabiria, è frenato, reso cauto e a volte inasprito da una serie di esperienze che hanno lasciato sulla piccola prostituta dei segni non equivoci. Infine, a differenza di Gelsomina che vive istintivamente in un mondo di limpida magia, Cabiria arriva ad attingere pienamente se stessa in virtù di una sollecitazione magica esteriore. Il *miracolo,* infatti, avverrà entro Cabiria su un palcoscenico di avanspettacolo: un « miracolo autentico » che il personaggio raggiunge tra le risate di una banda di giovinastri e che consentirà alla prostituta non soltanto di avvicinarsi all'amore con fanciullesca purezza, ma di trovare anche la forza di sopravvivere al tragico sciogliersi delle sue aspettazioni. In *Le notti di Cabiria* dunque il magico vuole rappresentare l'attimo di comunicazione tra l'uomo di tutti i giorni e il *suo se stesso,* che la banalità quotidiana ha tramutato in un *non conosciuto,* nel mistero.

Che il film trovi il suo respiro e il suo ritmo non tanto nell'intrecciarsi degli episodi, ma grazie all'ulteriore elaborazione del motivo Gelsomina-Zampanò, risulta con evidenza da un esame della struttura stessa del racconto, che si snoda liberamente e senza agganci, come una narrazione rapsodica della vita di Cabiria. Soltanto le sequenze di apertura e di chiusura coincidono anche nei loro termini esteriori, quasi a puntualizzare i limiti e la vera natura della condizione umana della protagonista, mettendone in rilievo la sua carica vitale. Il resto del racconto, invece, non ha ritorni o agganci spettacolarmente evidenti. Tuttavia, un legame tematico e a volte di tono stilistico unisce i momenti più significativi dell'esistenza di Cabiria. Intendiamo riferirci in particolare all'incontro del personaggio con i richiami della falsa magia (di fronte alla quale Cabiria, per il suo radicato sentimento di ingenuità, risulta aperta e sprovveduta). L'incontro con il grande divo, innanzi tutto, episodio permeato da una estrosità ricca di variegati umori burleschi, grazie anche a un'indovinata collocazione scenografica e a un tono recitativo a cui Nazzari presta il suo fisico e le espressioni più collaudate del suo lungo mestiere. Le sequenze del pellegrinaggio, in secondo luogo, articolate all'inizio secondo un affanno zingaresco che si tramuta via via tra cori e invocazioni in un bruciante e realistico delirio, denso di notazioni rivelatrici.

Alla varietà delle cadenze stilistiche che esprimono la falsa magia, si contrappone la sostanziale unità del duplice imbattersi della protagonista con il magico puro — cioè con se stessa — su un palcoscenico di periferia e, poco più tardi, durante gli attimi più intensi dell'innamoramento. Nella scena del *trance* Cabiria (interpretata con rara sensibilità da Giulietta Masina) appare come accarezzata dalla macchina da presa mentre, accompagnata da un tormentato e patetico ballabile, si muove sotto le luce accecante di un riflettore. Uguale levità di notazioni poetiche caratterizza gli incontri con l'ultimo innamorato, modulati con candida freschezza entro un panorama arioso di luoghi assolati, o di periferie aperte e tranquille. *Le notti di Cabiria,* per il suo composto equilibrio, frutto di un sicuro senso del personaggio e di un possesso ormai scaltrito del mezzo tecnico, rappresenta l'opera più matura e risolta del regista, sostanziata com'è di trasparenze poetiche e di un sicuro gusto spettacolare. Rari i momenti discutibili del film: il mondo della Passeggiata archeologica, descritto più che narrato, secondo una effettistica di sapore letterario; l'incontro con l'uomo del sacco, privo di una convincente tensione psicologica.

La polemica di un « picaro »

Con *Cabiria* Fellini ripropone la sua tematica individualistica; volta a dimostrare come la radice di ogni problema e di ogni dramma abbia origine e si risolva nell'ambito del singolo e dei rapporti individuali. Una tematica che, grazie a *La strada* (il film meno risolto del regista e al tempo stesso il più importante per l'uomo Fellini), gli ha offerto l'intelaiatura capace di sostenere la complessità dei suoi personaggi drammatici; gli ha consentito sopratutto di muoversi con un ampio margine di sicurezza nel periodo di massimo disorientamento del cinema italiano. Oggi — mentre il neorealismo, venuto meno come corrente, è tuttavia in grado di riaffermare con efficacia espressiva la sua presenza, grazie all'opera isolata e coraggiosa dei suoi esponenti più significativi (*Il tetto*) — il cinema italiano sembra dividere le sue massime aspirazioni tra il kolossal di marca hollywoodiana, i rinnovati telefoni bianchi, e, nella migliore delle ipotesi, i film di costume, a volte sorretti dal rigore di un'analisi psicologica che offre ad essi un significato e una funzione. Fellini, dunque, si individua e si afferma via via che si ac-

centua il malessere del neorealismo. Da questa crisi egli non risulta toccato, proprio perchè fin dall'inizio della sua parabola creativa ne è rimasto ai margini; quasi avvertendo, d'istinto, che la sua adesione sarebbe stata in ogni caso del tutto esteriore, tale cioè da condannarlo allo schema più che agli aspetti vitali della corrente. Dal suo stesso incontro con Rossellini, il regista ha tratto, più che un interesse di fondo per le strutture della realtà, una continua apertura e condiscendenza verso i suggerimenti frantumati e improvvisi del mondo che lo circonda, verso gli incontri umani, i volti, le esperienze più varie, accettate come sollecitazioni per una elaborazione singolarissima.

Fellini, in altri termini, tende costantemente a porsi al di fuori del filo della storia, in una dimensione pre-realistica, le cui radici sappiamo ormai in quale terreno affondino. E' necessario riconoscerlo: la sua carica narrativa si sarebbe melanconicamente esaurita se egli fosse rimasto sul piano del puro soggettivismo di *I vitelloni* o dei toni sarcastici di *Lo sceicco*. Non a caso noi vediamo il regista riferirsi e ritornare con innegabile costanza (anche se attraverso una ricca varietà di interpretazioni e di propositi) alla tematica Gelsomina-Zampanò. Con il suo terzo film, infatti, egli ha voluto fissare la sua poetica in una norma immobile (al di fuori del presente e del passato), in un valore per lui assoluto, che, in quanto tale, « si rivela perennemente interpretabile *ex-novo,* polivalente ».

Tale prospettiva ci consente di cogliere i legami mediati e riflessi che uniscono il mondo di Fellini all'attuale congiuntura storica. La tensione del regista, la sua lotta tenace contro le vacuità del falso magico, la sua fede primitiva verso la pura magia, verso un « altro » mondo, riflettono nei termini di un marcato individualismo e secondo un trasposto linguaggio di simboli, il malessere e l'insofferenza per una dimensione temporale confusa e contradditoria come la nostra; per l'alienazione dell'uomo da se stesso, tipica dei nostri giorni. Del resto ogni film di Fellini ripropone l'istanza di una riscoperta del singolo, e della sua salvezza dal terreno tormentato dell'incomunicabilità. Esiste in lui costante il bisogno di trapassare il momento quotidiano, il cronachistico, attigendo la solidità dell'*autentico*. Esigenza questa che lo accomuna in qualche maniera agli sforzi e ai desideri più diffusi della contemporaneità. I temi del regista riflettono così —

e a modo loro denunciano — bisogni per tanti versi attualissimi. Ciò che le ideologie tendono a spiegare in forma diretta e concreta, agganciandosi ai fatti, alla dialettica sociale, agli accadimenti della storia, Fellini affronta in un ambito diverso. E' la stessa preistoricità di Fellini che contribuisce a spiegarcelo. Il suo rifiuto della storia trova radici — oltrechè nel suo istinto — nella negazione di *questa nostra* storia, che non può offrigli nulla e sembra a volte escludere — sul piano stesso che le è proprio — ogni conquista risolutiva. E' a questo punto che l'individuo propone se stesso come solitudine e soluzione. Egli si sforza di sciogliere in qualche modo i nodi del problema, confermando così la necessità di un rinnovamento e di un *trapasso;* adoperandosi anzi in funzione di esso, in una polemica che può essere creativa anche se ai margini della socialità. Non a caso, quindi, abbiamo più volte definito il regista come un *picaro* e un irregolare, che — se non può essere ricompreso e inquadrato nei termini di alcuna ideologia — tuttavia resta in mille modi legato al suo ambiente, anche se in un atteggiamento che è di rifiuto se non di ribellione. Di qui la necessità di comprenderlo, di spiegarlo a noi stessi, di sentirlo vicino e partecipe.

Purtroppo, di fronte a Fellini, un largo settore della critica ha assunto un atteggiamento di apriorismo programmatico, per un verso tentadone il monopolio, e per l'altro esiliandolo nella triste cantina delle evasioni. Imponendogli in ogni caso questo o quel comportamento: di « ritornare » cioè « al cinema delle officine » (un « ritorno » (?) impossibile per Fellini; impossibile — come ritorno — per lo stesso cinema italiano, che, purtroppo, nelle officine non è mai entrato, neppure nei suoi momenti di maggiore libertà); ovvero di ancorare la sua tematica ai pilastri di questa o quella fede.

Noi crediamo al contrario che la critica dovrebbe sforzarsi di spiegare storicamente il mondo felliniano, cogliendone, dall'interno, le eventuali manchevolezze espressive, sollecitando sopratutto il regista a condurre fino in fondo, fino alle estreme conseguenze, al di fuori di ogni remora e di ogni senso dell'opportunità, la sua tematica. Tanto più che Fellini fino a oggi ha saputo offrirci più di un motivo di riflessione: la rottura irruenta — innanzi tutto — di molti schemi morali e sociali. In particolare egli ha saputo raggiungere sul piano poetico risultati di cui soltanto un cieco setta-

rismo potrebbe negare l'importanza; ed è stato in grado di parlarci in modo assai più fattivo di quanto non abbiano saputo fare tanti uomini di cinema pseudo-realisti, sprovvisti in quanto tali — di ogni verità poetica, e da annoverare quindi tra i corruttori del nostro cinema migliore.

Filmografia

Sceneggiature:

1943 CAMPO DE' FIORI *di* Mario Bonnard - *sceneggiatura in collaborazione con* Mario Bonnard, Aldo Fabrizi, Piero Tellini.

APPARIZIONE *di* Jean De Limur - *sceneggiatura in collaborazione.*

1945 ROMA, CITTA' APERTA *di* Roberto Rossellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Sergio Amidei.

1947 IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO *di* Alberto Lattuada - *sceneggiatura in collaborazione con* Suso, Cecchi, D'Amico, Aldo Fabrizi, Alberto Lattuada, Piero Tellini.

1948 IN NOME DELLA LEGGE *di* Pietro Germi - *sceneggiatura in collaborazione con* Aldo Bizzarri, Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Mario Monicelli, Tullio Pinelli.

IL MULINO DEL PO *di* Alberto Lattuada - *sceneggiatura in collaborazione con* Tullio Pinelli *da una riduzione di* Riccardo Bacchelli, Mario Bonfantini, Alberto Lattuada, Carlo Musso, Sergio Romano.

1950 FRANCESCO GIULLARE DI DIO *di* Roberto Rossellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Roberto Rossellini.

1952 EUROPA '51 *di* Roberto Rossellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Sandro De Feo, Diego Fabbri, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Roberto Rossellini.

Soggetto e sceneggiatura:

1943 L'ULTIMA CARROZZELLA *di* Mario Mattoli - *soggetto e sceneggiatura in collaborazione con* Aldo Fabrizi *e* Piero Tellini.

1946 PAISA' *di* Roberto Rossellini - *soggetto in collaborazione con* Sergio Amidei *e* Roberto Rossellini *e con* Alfred Hayes, Klaussmann, Marcello Pagliero.

1947 SENZA PIETA' *di* Alberto Lattuada - *soggetto in collaborazione con* Tullio Pinelli *da un'idea di* Ettore M. Margadonna - *sceneggiatura in collaborazione con* Alberto Lattuada *e* Tullio Pinelli.

1948 AMORE (2° episodio: IL MIRACOLO) *di* Roberto Rossellini - *soggetto - sceneggiatura in collaborazione con* Tullio Pinelli.

1941 DOCUMENTO Z 3 *di* Alfredo Guarini - *sceneggiatura in collaborazione con* Sandro De Feo, Alfredo Guarini, Ercole Patti.

1942 QUARTA PAGINA *di* Nicola Manzari *e* Domenico Gambino - *soggetto in collaborazione con* Piero Tellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Edoardo Anton, Ugo Betti, Nicola Manzari, Giuesppe Marotta, Gianni Puccini, Piero Tellini, Cesare Zavattini.

AVANTI C'E' POSTO *di* Mario Bonnard - *soggetto in collaborazione con* Mario Bonnard, Aldo Fabbrizi, Piero Tellini - *sceneggiatura in collaborazione con* Mario Bonnard, Aldo Fabrizi, Piero Tellini, Cesare Zavattini.

CHI L'HA VISTO? *di* Goffredo Alessandrini - *soggetto e sceneggiatura in collaborazione con* Piero Tellini.

1950 IL CAMMINO DELLA SPERANZA *di* Pietro Germi - *soggetto in collaborazione con* Pietro Germi *e* Tullio Pinelli - *sceneggiatura in collaborazione con* Tullio Pinelli.

1951 LA CITTA' SI DIFENDE *di* Pietro Germi - *soggetto in collaborazione con* Luigi Comencini *e* Tullio Pinelli - *sceneggiatura in collaborazione con* Pietro Germi, Giuseppe Mangione, Tullio Pinelli.

Riduzioni cinematografiche:

1952 IL BRIGANTE DI TACCA DEL LUPO *di* Pietro Germi - *riduzione dal racconto di* Riccardo Bacchelli *in collaborazione con* Tullio Pinelli e Pietro Germi.

Attore:

1948 AMORE (2° episodio: IL MIRACOLO) *di* Roberto Rossellini - *interpreti:* Anna Magnani *e* Federico Fellini.

Regia:

1950 LUCI DEL VARIETA' - *regia in collaborazione con* Alberto Lattuada - *soggetto:* Federico Fellini - *sceneggiatura:* Federico Fellini, Ennio Flajano, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli - *fotografia:* Otello Martelli - *scenografia:* Aldo Buzzi - Felice Lattuada - *interpreti:* Peppino De Filippo, Carla Del Poggio, Giulietta Masina, Gina Mascetti, John Kitzmiller, Folco Lulli, Dante Maggio, Checco Durante, Virgilio Riento, Giulio Calì, Silvio Bagolini, Giacomo Furia, Renato Malavasi, Carlo Romano, Alberto Bonucci, Vittorio Caprioli, Franca Valeri, Joe Fallotta, Nando Bruno *e* Fanny Marchiò - *produzione:* Capitolium film - *origine:* Italia.

1952 LO SCEICCO BIANCO - *soggetto*: Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Tullio Pinelli - *sceneggiatura:* Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli - *fotografia:* Arturo Gallea - *musica:* Nino Rota - *interpreti*: Brunella Bovo, Alberto Sordi, Leopoldo Trieste, Giulietta Masina, Ernesto Almirante, Fanny Marchiò, Gina Mascetti, Lilia Landi, Enzo Maggio, Armando Libianchi, Anna Primula - *produzione:* Luigi Rovere, O.F.I., P. D.C. - *origine:* Italia.

1953 I VITELLONI - LES INUTILES - *soggetto:* Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli - *sceneggiatura:* Federico Fellini *ed* Ennio Flajano - *fotografia:* Luciano Trasatti, Otello Martelli, Carlo Carlini - *scenografia:* Mario Chiari - *interpreti:* Franco Interlenghi, Alberto Sordi, Franco Fabrizi, Eleonora Ruffo, Leopoldo Trieste, Riccardo Fellini, Lida Baarova, Carlo Romano, Jean Brochard, Claude Farère, Enrico Viarisio, Paolo Borboni, Vira Silenti, Arlette Sauvage, Achille Majeroni, Gondrano Trucchi, Naja Nipora, Silvio Bagolini, Giovanna Galli, Guido Marturi, Franca Gandolfi - *produzione:* Peg Film *e* Cité Film - *origine:* Italia-Francia.

L'AMORE IN CITTA' - episodio: UN'AGENZIA MATRIMONIALE - *sceneggiatura (complessiva di tutto il film)*: Aldo Buzzi, Luigi Chiarini, Luigi Malerba, Tullio Pinelli, Vittorio Veltroni, Cesare Zavattini - *fotografia:* Gianni Di Venanzo - *scenografia:* Gianni Polidori - *musica:* Mario Nascimbene - *interpreti*: Allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia - *produzione*: Faro film - *origine:* Italia - *Gli altri episodi sono diretti da* Michelangelo Antonioni, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi, Cesare Zavattini.

1954 LA STRADA - *soggetto:* Federico Fellini *e* Tullio Pinelli - *sceneggiatura:* Federico Fellini *e* Tullio Pinelli *con la collaborazione di* Ennio Flajano - *fotografia:* Otello Martelli - *scenografia:* M. Ravasco - *musica*: Nino Rota - *interpreti:* Giulietta Masina, Anthony Quinn, Richard Basehart, Aldo Silvani, Marcella Rovena, Lidia Venturini - *produzione:* Carlo Ponti *e* Dino De Laurentiis - *origine:* Italia.

1955 IL BIDONE - *soggetto e sceneggiatura:* Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli - *fotografia:* Otello Martelli - *scenografia:* Dario Cecchi - *musica*: Nino Rota - *interpreti:* Broderick Crawford, Richard Basehart, Giulietta Masina, Franco Fabrizi, Alberto De Amicis, Xenia Valderi, Maria Zanoli, Irene Cefaro, Lorella De Luca, Sue Ellen Blake, Giacomo Gabrielli, Mario Passante, Lucietta Muratori - *produzione:* Titanus - *origine:* Italia.

1957 LE NOTTI DI CABIRIA - *soggetto e sceneggiatura:* Federico Fellini, Ennio Flajano, Tullio Pinelli - *fotografia:* Aldo Tonti - *scenografia:* Piero Gherardi - *musica:* Nino Rota - *interpreti:* Giulietta Masina, François Perier, Amedeo Nazzari, Franca Marzi, Aldo Silvani, Dorian Gray, Mario Passante, Ennio Girolami, Christian Tassou - *produzione:* Dino De Laurentiis Cinematografica - *origine:* Italia.

(a cura di ERNESTO G. LAURA)

Nascita di un personaggio

di LEONARDO AUTERA

La circostanza che Fellini abbia portato sullo schermo, costruendo su di lei un intero film, il personaggio di Cabiria, questa piccola prostituta che nonostante la sua vita di perdizione riesce a preservare una autentica « forza vitale », non ci lascia sorpresi e sprovveduti, come non può sorprendere nessuno che all'opera personalissima di questo regista si sia accostato, pur indirettamente come noi, da semplice spettatore, con la fiducia di andare scoprendo, progressivamente, le radici sempre più profonde di un unico filone, ben circoscritto, cui la poetica felliniana è saldamente vincolata. L'impegno di Fellini, si sa, è teso a ricercare un'istintiva generosità, una purezza di sentimenti primigeni, sotto la scorza delle creature più squallide, più provate da una cruda realtà. Tra queste non poteva mancare la figura della piccola prostituta indifesa, di Cabiria, che nell'attività precedente di Fellini spesso si era affacciata timidamente sulla scena, e della quale da anni il regista, col concorso dei suoi abituali collaboratori, prospettava una definizione.

In tre momenti fondamentali può essere fissata la genesi della protagonista de *Le notti di Cabiria*. Una traccia del primo momento si ritrova in un semplice abbozzo di soggetto che già nel 1947 Fellini, allora sceneggiatore, con Tullio Pinelli, dei film di Rossellini, propose a quest'ultimo in vista di un mediometraggio da abbinare a *La voce umana*. L'idea venne scartata per essere sostituita da un'altra dello stesso Fellini, che poi diede vita all'episodio *Il miracolo* di *Amore*. Ma a noi interessa quell'abbozzo di soggetto, mai trascurato dal regista se oggi esso ha preso corpo in una sequenza de *Le notti di Cabiria*. Vi era delineata la figura di una prostituta di periferia, segretamente innamorata di un grande divo, di Nazzari; la quale capita per caso a via Veneto e s'incontra proprio con lui, e con lui vive nella realtà alcune ore di sogno. Egli « è sbronzo, vede quello strano mucchietto di donna, se lo carica sulla Cadillac,

e via per via Veneto... La notte, a casa dell'attore sbronzo, in un mondo magico dove gli armadi a muro si aprono elettricamente, i guardaroba sembrano magazzini di vestiario, e il pranzo potrebbe durare una settimana. Lui, in carne e ossa, è sdraiato in poltrona e la donna, se lo volesse, potrebbe anche toccarlo. Ma lei sta lì imbambolata e non riesce a chiudere la bocca aperta in un perenne stupore... ».

Qualche anno più tardi, nel 1951, quel « mucchietto di donna » avrà già il suo nome, Cabiria, e farà la prima fugace apparizione nel primo film integralmente diretto da Fellini: *Lo sceicco bianco.* E' già una figura sufficientemente abbozzata quella della prostituta « piccoletta », che nel cuore della notta s'imbatte, con una sua compagna, nel povero e angosciato ragionier Cavalli: a differenza della sua collega, la partecipazione sentimentale di Cabiria alla sconsolata situazione dello sposo tradito è sincera; e diventa fanciullesca e materna al tempo stesso quando cerca di distrarlo dalla realtà sofferta allo spettacolo del mangiatore di fuoco. Ma il regista doveva pur riscattarsi da questo clima indeciso di favola realistica, prima di riuscire a dare una precisa consistenza di personaggio all'involucro ormai delineato. Impresa non facile per un autore che, come il Fellini, ha connaturata la tendenza ad idealizzare, trasfigurandola seguendo una prepotente carica sentimentale, ogni più cruda manifestazione di dati, aspetti, figure del reale. Così, quando nel 1955, durante le riprese de *Il bidone,* gli si presenta occasionalmente il modo di conoscere e di osservare a lungo e da vicino una prostituta che abita una baracchetta poco discosta dal luogo dove si effettuano alcune riprese del film, lo colpiscono di lei soltanto certi aspetti poco o per niente appariscenti: la sua cruda umanità gli si rivela ricca di « una ingenuità e generosità primigenia », fervida di « slanci incorrotti ». Tale episodio — l'incontro con la prostituta Wanda — sembra sia stato di un'importanza eccezionale nella genesi del personaggio di Cabiria come esso appare nella stesura definitiva. Ricordandolo, qualche tempo dopo, Fellini lo arricchisce di dati suggeritigli dalla fantasia: investe le caratteristiche reali di Wanda di contorni sfumati, secondo un'immagine ideale che gli si andava sempre meglio definendo. La Wanda della realtà diventa ai suoi occhi « una tarantola che cerca una carezza », dalle maniere « selvatiche e violente » che nascondono « un immenso bisogno di affetto ».

Wanda non è ancora Cabiria; ma è su questa base concreta che Fellini stabilisce un primo rapporto tra la fantasia e la realtà; ed è su questa base che mobilita i suoi fedeli collaboratori — dagli sceneggiatori Flaiano e Pinelli allo scenografo Gherardi e all'aiuto Moraldo Rossi — per un'inchiesta nel mondo stesso delle prostitute. Già da alcuni anni Fellini si appassionava a questo genere di incontri umani, spesso assumendo gli stessi atteggiamenti ambigui dei personaggi che comunemente popolano quell'ambiente, e si accattivava le simpatie di quelle sciagurate fino a farsi raccontare la storia della loro vita, infallibilmente alterata da elementi romanzeschi, ma pur sempre aperta a larghi squarci di sofferta umanità. Soltanto ora, però, parte da presupposti ormai in lui ben radicati. Ogni notte, a bordo della sua Chevrolet rossa, fa scorrerie nei luoghi più frequentati dalle « compagne di un'ora »: dalla Passeggiata archeologica a Villa Borghese, da via Veneto al Muro Torto e alle borgate periferiche di Roma, dovunque si interessa ed interroga, non solo le prostitute ma anche i loro protettori, i loro « pappa ». Pinelli e Gherardi prendono appunti ; Fellini butta già qualche schizzo. Si tratta di un'inchiesta tutt'altro che sistematica ed organica, bensì condotta alla ricerca di addentellati per una figura umana già presente alla fantasia del regista, per un personaggio già inquadrato in una prospettiva autonoma, tributario soltanto di una altra creatura del mondo poetico felliniano, la liliale ed incorrotta Gelsomina de *La strada*. Da questo tipo di inchiesta si sviluppano altri incontri singolari, che arricchiscono il trattamento del film e vengono trasferiti di peso dalla realtà al sogno: l'incontro con la « Bomba atomica » (« un bel viso sfatto — annota Gherardi — occhi verdi, grossi: assomiglia a una copertina di *Atlantide* di Benoit, con il ritratto di Antinea gusto 1925 », e vive nella più nera indigenza dei ricordi di una vita brillante ormai lontana nel tempo) o con « l'uomo del sacco » (un singolare tipo di filantropo notturno che porta cibi e indumenti ai diseredati nelle grotte, nelle cloache, negli anfratti del Colosseo).

Bisogna leggere il libro (*) curato da Lino Del Fra per la « collana cinematografica » dell'editore Cappelli, per avere una completa e obiettiva documentazione dell'inchiesta che sta alla base del definitivo trattamento de *Le notti di Cabiria*: se ne ricaverà una somma di illuminazioni su un chiuso mondo sentimentalmente indagato da Fellini e dai suoi compagni. Il libro di Del Fra offre,

inoltre, tutte le testimonianze che, direttamente o indirettamente, hanno attinenza con il progressivo manifestarsi ed atteggiarsi del personaggio di « Cabiria » nell'ambito degli interessi umani ed espressivi di Fellini, da una prima confusa presenza fino alla chiara e circostanziata articolazione di esso nelle pagine della sceneggiatura definitiva, fedelmente riportata senza trascurare quelle parti che sono state poi eliminate in sede di ripresa o di montaggio. Il volume, in definitiva, offre una lettura oltremodo utile a chiunque intenda accostarsi alla visione de *Le notti di Cabiria* col proposito di stabilirne una collocazione critica, quanto più esatta possibile, nello sviluppo della poetica felliniana. Nè esso manca di fornirci interessanti indicazioni circa i metodi di lavoro impiegati dal regista in sede di ripresa del film, e sulla sua maggiore o minore adesione al testo della sceneggiatura.

Si può dire in proposito che Fellini non arriva mai ad operare variazioni sensibili sulle figure dei personaggi principali, nè sulle situazioni narrative in se stesse; può variare bensì singoli episodi e figure d'importanza marginale, che costituiscono piuttosto annotazioni d'ambiente, e molte battute del dialogo. « Spesso — dichiara il regista — mi lascio andare a intuizioni improvvise: il volto di un generico, o di uno dei tanti curiosi che seguono le riprese, la espressione spontanea di un attore durante i momenti di pausa mi suggeriscono motivi nuovi. E' sopratutto il dialogo che subisce numerosi cambiamenti: anche gli attori professionisti, di fronte ad alcune battute, restano incapaci e freddi. Determinate frasi non corrispondono alla loro figura fisica... Nelle sequenze della Passeggiata archeologica, ad esempio, ho impiegato molti *pappa* e prostitute, e le loro espressioni, il loro modo di muoversi mi hanno suggerito frasi, soluzioni di racconto, angolazioni di inquadrature ».

Una delle sequenze che ha subito maggiori modifiche, rispetto alla sceneggiatura, al momento della realizzazione è proprio quella centrale del film, relativa al Satuario del Divino Amore. Si tratta di una sequenza particolarmente ricca di motivi corali, e per ciò stesso passibile di suggerire nuovi spunti e annotazioni, che potevano permettere una più precisa definizione dell'atmosfera ambientale. Fellini non poteva non avvertirli e servirsene adeguatamente. Per questa sola sequenza egli ha impressionato circa ottomila metri di pellicola, senza soverchia preoccupazione circa il modo in cui sarebbe riuscito poi, al montaggio, a conferire uno sviluppo

organico alle inquadrature che andava confusamente riprendendo. Del resto, pare che Fellini non si preoccupi molto di questioni di tal genere, se è assodato che per le riprese complessive de *Le notti di Cabiria* ha impiegato ben 56 mila metri di negativo in quattro mesi e mezzo di lavorazione. Il particolare ci ricorda l'altrettanta quantità di materiale girato da Eisenstein per le riprese del suo film incompiuto *Que viva Mexico!*, che pareva un caso limite nella storia del cinema.

La verità è che anche Fellini preferisce aderire sentimentalmente e d'istinto alla realtà, che gli si manifesta in una struttura mai prevedibile nella sua totalità. Così egli riprende la stessa scena da più punti di vista, da più angolazioni (tre o quattro), e per ognuna di queste riprende più volte il movimento degli attori, che si orchestra in maniere sempre differenti nell'ambito della stessa inquadratura. Quest'utima, poi, non è quasi mai totalmente fissa, ma si adegua, piuttosto che ad uno sfondo ben strutturato figurativamente o ad un ambiente predisposto ad arte, alla dimensione naturale delle figure umane e alla loro libertà di espressione e di movimenti, in base ai quali il quadro viene continuamente corretto. Di questi speciali movimenti di macchina si tratta, quando non sono veri e propri « carrelli » o panoramiche o la combinazione di entrambi. « Occorre evitare ogni freddezza tecnica », insiste il regista, per cogliere « una realtà che fugge ». Non si tratta, dunque, di deficienza di mestiere e grammaticale, di sprovvedutezza tecnica, ma di un'intima esigenza di ridurre al minimo la portata eccessiva dell'elemento tecnico nella fase più importante della creazione dell'opera filmica, e quella che richiede una maggiore immediatezza espressiva. Spesso, nei film di Fellini, lo spettatore è introdotto in una nuova scena, in un nuovo ambiente, attraverso una semplice inquadratura in campo lungo all'inizio della sequenza. Ma niente può esser preso come metodo. Laboriosissima, per forza di cose, si presenta la fase di montaggio di un film in tal modo costruito; e non è escluso che, grazie all'abbondanza di materiale a disposizione, e con esso di annotazioni, nuove soluzioni narrative si prospettino anche in quest'ultima sede.

La tecnica di regia di Fellini è in tal modo simile a quella del miglior Rossellini e, comunque, a quella del miglior neorealismo cinematografico italiano. Meno singolare si presenta il suo comportamento nella condotta della recitazione. Anche in questo campo,

tuttavia, si rispecchia la personalità dell'artista, nel voler strumentalizzare al massimo l'attore spersonalizzandolo e riducendolo alle dimensioni del suo mondo. « Non esistono metodi fissi — secondo Fellini — per guidare gli attori. Qualche volta sono costretto a fare io stesso la parte. In altri casi, grazie all'elemento sorpresa, riesco a far dare agli attori quanto di più spontaneo e genuino è in loro. Nazzari, al contrario, è entrato immediatamente e con grande spigliatezza nel suo personaggio proponendo al pubblico la figura a lui strettamente congeniale del divo fascinoso ». In genere però il regista non si preoccupa nemmeno che l'interprete sia cosciente della natura del proprio personaggio, ed opera su di lui con stimoli e suggestioni di vario genere, provocati razionalmente e dall'esterno, senza che abbiano una precisa attinenza con l'azione da rappresentare. E' un metodo che ricorda ancora quello usato da Eisenstein secondo i principi « costruttivistici » di Meyerhold.

I risultati che Fellini ne ricava sono spesso sorprendenti, anche se gli riesce più facile ottenerli quando si serve di attori non professionisti, materia assai più duttile in tal senso che gli attori di professione, i quali stentano a sbarazzarsi di uno schema di recitazione in loro ormai connaturato. In questi casi il regista deve tendere anzitutto a « depurare l'attore dai veleni del mestiere »; impresa spesso non delle più facili. Appare strano, perciò, che Fellini si sia sempre avvalso di attori di mestiere cui fare interpretare i ruoli principali dei suoi film. Per quel che riguarda Giulietta Masina, la cosa si giustifica facilmente, in quanto quest'attrice ha ormai assunto una tipologia prettamente felliniana; ma nei confronti con attori di forte personalità, come Anthony Quinn di *La strada* e Broderick Crawford di *Il bidone,* la forza di suggestione su di loro esercitata dal regista deve essere stata davvero eccezionale. Anche per uno dei ruoli più complessi e delicati di *Le notti di Cabiria,* quello del torbido « ragionier Oscar D'Onofrio », Fellini è ricorso ad un attore di abilissimo mestiere, il francese François Perier; si tratta, in ogni caso, di una scelta quanto mai opportuna, data la singolarità della sua maschera melliflua, perfettamente intonata alla natura del personaggio.

Dalla scrupolosa preparazione alla regia, dalla cura particolare con cui il maestro Nino Rota ha ideato e composto i temi musicali in perfetta armonia con le esigenze espressive di Fellini al laboriosissimo lavoro di montaggio, tutto sta a dimostrare l'eccezionа-

lità dell'impegno che ha sovrinteso alla realizzazione de *Le notti di Cabiria*. Un impegno forse superiore a quello stesso che portò alla creazione de' *La strada*, se si considera quali lunghi travagli ha subito la gestazione del personaggio, quanto scottante e passibile di cedimenti nella volgarità più scoperta fosse la natura del tema trattato, quale varietà di motivi, di situazioni, di significati umani prospetti lo scenario de *Le notti di Cabiria*. Si aggiunga, infine, la particolarità tutta felliniana del mondo rappresentato, che, ancor più degli altri precedentemente indagati dal regista, « sfugge costantemente all'analisi esteriore » e « non può essere offerto agli altri che in termini di *raptus poetico* » (Fellini). Questo — di condurre una indagine individualistica su un mondo circoscritto e marginale e di interpretarla seguendo una prospettiva del tutto personale — è quanto molti rimproverano a Fellini. Nessuno, però, oserà rimproverargli la sincerità, il carattere di necessità espressiva di cui si investono le sue rappresentazioni, e come sappia usare di ogni mezzo a disposizione al fine di trasmettere « agli altri » le sue intuizioni ed i suoi giudizi. Fellini, come artista è sempre fedele a se stesso; come regista, è fuori da ogni schema di mestiere. Per questo, seguirne il lavoro può costituire un'ulteriore conferma della vitalità artistica delle sue creazioni.

(*) Lino Del Fra (a cura di): « *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini », « Collana cinematografica » diretta da Renzo Renzi, Cappelli ed., Rocca San Casciano, 1957.

Fellini e la critica

Bibliografia a cura di LEONARDO AUTERA

L'attività di Federico Fellini come regista cinematografico dura appena da sette anni, senza tener conto che il suo primo film, *Luci del varietà*, venne realizzato in collaborazione con Alberto Lattuada. Si può dunque affermare che Fellini ha raggiunto soltanto di recente il fulgore della sua attività creativa e che molto ci si può ancora aspettare da lui prima che la sua vena si spenga. Tuttavia, intorno a questa singolare figura di artista, si è già andata accumulando una nutrita pubblicistica, composta non solo di attente critiche relative ai singoli film e di vasti saggi, ma anche di volumi, nei quali è più ampiamente studiata la particolarità degli interessi espressivi di Fellini. Tale pubblicistica ha trovato un notevole sviluppo soprattutto in Francia ed in Italia; i due Paesi, cioè, in cui l'opera di Fellini è stata ampiamente divulgata .

Ma va notato, in proposito, che mentre in Italia l'indagine critica intorno a tale opera ha avuto uno sviluppo organico data la conoscenza che si è potuta fare dei film di Fellini nella progressione cronologica in cui sono stati realizzati, in Francia l'artista si è rivelato improvvisamente soltanto dopo l'apparizione de *La strada*, che ha seguito a breve distanza quella de *I vitelloni*: prima della comparsa di questi film Fellini era conosciuto semplicemente come uno degli sceneggiatori di Rossellini. Inoltre, mentre in Italia si osserva una cautela a volte persino eccessiva nell'assegnare validità al chiuso mondo poetico dell'artista, in Francia non si esita a collocare la personalità di Fellini tra le più rivelatrici di tutta la storia del cinema. Nei Paesi anglosassoni, Gran Bretagna, U.S.A., ed anche in Germania, l'opera di Fellini, limitatamente ai film più importanti, è conosciuta soltanto da un anno, o poco più: la relativa pubblicistica riguarda, dunque, alcune analisi critiche, anche sotto forma di saggio, su singoli film. La presente bibliografia va considerata come un semplice contributo ad una più vasta ricerca, che potrà essere effettuata allorchè il mondo di Fellini non avrà lasciato margini alla sua espressione.

MASSIMO MIDA: « Lattuada e Fellini fra le luci del varietà », in « Cinema » n. s., anno III, n. 47, Milano, 1 ottobre 1950.

L'A. precisa alcuni motivi che hanno indotto Fellini e Lattuada alla realizzazione di *Luci del varietà*. F., da parte sua, avrebbe portato nel film « una esperienza davvero inconsueta e diretta, quando un giorno ormai lontano fu *poeta di compagnia* e visse accanto ai comici del varietà in stretta intimità e imparò come nessun altro a conoscerli e amarli nei loro difetti e nelle loro più belle qualità ».

GUIDO ARISTARCO: « *Luci del varietà* », in « Cinema » n.s., anno IV, n. 55, Milano, 1 febbraio 1951.

Il film è considerato il migliore di Lattuada, non senza porre in rilievo « la collaborazione tutt'altro che indifferente di F. », benchè « da una posizione critica negativa » i due autori « non passino a quella costruttiva... ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: «*Le luci del varietà*», in «Bianco e Nero», anno XII ,n. 4, Roma, aprile 1951.

« Lattuada e Fellini non hanno *voluto* scoprire l'umanità dei guitti della rivista. L'hanno scoperta proponendosi semplicemente di entrare in quel mondo e di capire chi ci vive dentro. E' la prima volta che troviamo questa posizione in Alberto Lattuada ». Senza dichiararlo esplicitamente l'A. lascia così intendere quale sia stato l'apporto di F. alla realizzazione del film. « Tutta la prima parte si informa ad una contenutezza davvero esemplare, e culmina con l'uscita dei comici dalla casa dell'avvocato, all'alba (ed è in questa sequenza che meglio si può afferrare l'intonazione di tutto il film: e senza dubbio il risultato migliore che i registi abbiano ottenuto). A questo tono un altro se ne contrappone, senza che la contrapposizione frastorni: la satira dell'ambiente della rivista (di quella *vera,* dei grandi teatri) e di una certa insulsa mondanità. Essa, tutto sommato, non fa che ampliare l'atteggiamento di incisiva critica assunto dinanzi alla vita della provincia, e completa per così dire il quadro... ».

EDGARDO PAVESI: « *Lo sceicco bianco* », in « Cinema » n.s., anno IV, n. 74, Milano, 15 novembre 1951.

Considerazioni intorno alla natura del film che allora F. stava dirigendo.

NINO GHELLI: « *Lo sceicco bianco* », in « Bianco e Nero », anno XIII, n. 9-10, Roma, settembre-ottobre 1952.

Nella sua critica, del tutto negativa, di quest'opera « che tradisce di continuo interessi e mire bassamente spettacolari », l'A. sostiene che « in *Luci del varietà,* opera decisamente mediocre, la presenza di Lattuada era valsa a conferirle quel minimo di dignità formale e quel ritmo sufficientemente serrato, che mancano invece totalmente a questo *Lo sceicco bianco,* film talmente scadente per grossolanità di gusto, per deficienze narrative, per convenzionalità di costruzione, da rendere legittimo il dubbio se tale prova di F. regista debba considerarsi senza appello ».

MASSIMO MIDA: « Fellini *diogene* del cinema », in « Cinema » n.s., anno V, n. 95, Milano, 15 ottobre 1952.

I vitelloni — prevede l'A. — saranno « un'analisi della provincia che Fellini, per sua naturale inclinazione, porterà sul terreno della satira, di una satira asciutta pur nell'impegno umano che l'informa. Una satira... che si limita... a scoprire le pieghe più riposte nell'animo dei piccoli borghesi protagonisti... ».

GUIDO ARISTARCO: « *Lo sceicco bianco* », in « Cinema nuovo », anno I, n. 1, Milano, 15 novembre 1952.

Il film — osserva il critico — poggia « sulla costruzione intima dei personaggi, inseriti in un'atmosfera di sapere kafkiano ». A uno sguardo superficiale sfugge, tuttavia, « la singolarità del lavoro », dati gli squilibri di tono che costituiscono poi lo squilibrio stesso del film.

GIULIO CESARE CASTELLO: « *Lo sceicco bianco* », in « Cinema » n.s., n. 99-100, Milano, 15 dicembre 1952.

L'A. della critica rileva in F., già per questo primo film da lui interamente diretto, « una spiccata tendenza a cercare la via per una evasione fantastica nell'ambito della realtà quotidiana... ». La principale tonalità che ne risulta è quella di una « farsa

1954: *La strada* (Richard Basehart).

La strada (Giulietta Masina, Anthony Qu

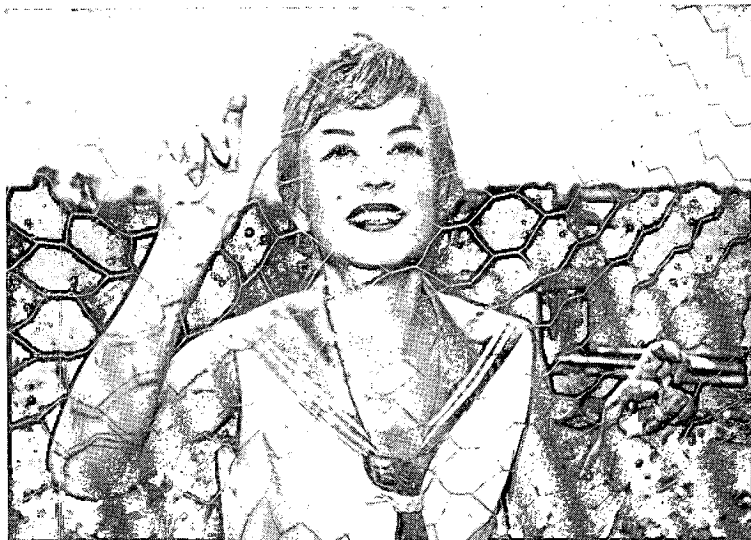
La strada (Giulietta Masina).

1955: *Il bidone* (Richard Basehart, Broderick Crawford).

Il bidone (Richard Basehart, Giulietta Masina).

1957: *Le notti di Cabiria* (Franca Marzi, Giulietta Masina).

Le notti di Cabiria (Giulietta Masina, Amedeo Nazzari).

Le notti di Cabiria: la paura.

Le notti di Cabiria: la speranza.

Le notti di Cabiria: la fine (François Perier, Giulietta Masina).

realistica, che assume, comunque, in F., una lucidità impietosa, una concitazione sempre dominata dal virile controllo dell'intelligenza attenta alla base del vero... ».

FEDERICO FELLINI: « Strada sbarrata, via libera ai vitelloni », in « Cinema nuovo », anno II, n. 2, Milano, 1 gennaio 1953.

Il regista spiega brevemente le ragioni che lo hanno indotto a realizzare *I vitelloni*. « Mi è venuta la tentazione — afferma — di giocare uno scherzo a certi vecchi amici che avevo lasciato nella città di provincia dove sono nato ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « Troppi *Leoni* al Lido », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 116, Milano, 31 agosto 1953.

Ampia rassegna critica dei film apparsi alla Mostra di Venezia, in cui l'A. a proposito de *I vitelloni* sostiene che rispetto a *Lo sceicco bianco* esso « segna un progresso per quanto riguarda il possesso dello stile, di una maturità narrativa, tanto più difficile da acquistarsi quanto più il racconto è deliberatamente disperso in una serie di annotazioni psicologiche e di atmosfera... ». Il film, infine, « riconferma la vena satirica più viva che oggi conti il nostro cinema... ».

NINO GHELLI: « Venezia 53 », in « Bianco e Nero », anno XIV, n. 10, Roma, ottobre 1953.

Nel panorama critico delle opere presentate alla Mostra di Venezia, *I vitelloni* « riscatta — sostiene l'A. — la prima prova fallita di F. ». Pur non immune da « scompensi di struttura e di gusto », è un film « di notevole agilità narrativa e ricco di brani pregevoli... ».

STELIO MARTINI: « Gelsomina e Zampanò sulla strada di Fellini », in « Cinema nuovo », anno II, n. 22, Milano, 1 novembre 1953.

L'A. offre alcune testimonianze sulle intenzioni che animavano F. prima di affrontare la realizzazione de *La strada*. Il film voleva essere « un dramma di anime », rivissuto in un clima di fiaba. « Sarò soddisfatto — dice F. — se riuscirò a far sentire che anche un albero è *una presenza* ».

GIULIO CESARE CASTELLO: « *L'amore in città* », in « Cinema » n.s., anno VI, n. 123, Milano, 15 dicembre 1953.

Dei « racconti » che compongono l'antologia, *Agenzia matrimoniale* è, per l'A. « il più felice: svelto, spiritoso nell'avvio, si fa a poco a poco patetico... ». Vi si avverte, in fondo, qualcosa che tradisce la programmaticità cronistica di Zavattini: « un processo creativo, attraverso cui la materia bruta si è decantata, si è trasformata in *dato* fantastico ».

RICCARDO REDI: « *La strada* », in « Cinema » n.s., anno VII, n. 130, Milano, 31 marzo 1954.

L'A. ha raccolto alcune dichiarazioni del regista durante la lavorazione del film. F. sostiene che *La strada* « è la storia di un personaggio chiuso che vorrebbe comunicare con gli altri: una donna che vorrebbe parlare ad un uomo che non vuole sentire », in quanto all'ambiente, intende attenersi « con assoluta fedeltà » a quello che ha visto durante il lavoro di preparazione, durato due anni. « Ma le cose che ho visto — aggiunge — non potrebbero bastare da sole, sarebbero sempre superficiali e inesatte, perchè non si entra mai profondamente nell'ambiente ».

ANDRÉ MARTIN: « Ce que tout fils à papa doit savoir », in « Cahiers du cinéma », tomo VI, n. 35, Paris, maggio 1954.

Dopo aver messa in rilievo la trascorsa attività di F. come scenarista di alcune fra le migliori opere del neorealismo italiano, l'A. della critica a *I vitelloni* afferma

che il regista è riuscito a dare « un quadro romantico della vita di provincia che fino ad ora non aveva trovato la sua espressione che in letteratura ». Egli non ha voluto che i giovani parassiti del film fossero « idioti, miserabili o criminali; li ha fatti qualunque, indolenti e velleitari. Così il loro sogno di evasione, le loro inutili imprese, li ha resi partecipi di un'ansia che quasi tutti conoscono... ». Il metodo di F. è quello di tutto il neorealismo italiano; ma « a tutte le maniere che hanno trovato i realizzatori italiani, da Rossellini a Giuseppe De Santis, per sviluppare ed utilizzare differentemente i principi del neorealismo, egli apporta nuove maniere estremamente originali, senza dubbio e felicemente traducibili in linguaggio critico ».

Federico Fellini: « In tre si chiacchiera »; in « Cinema nuovo », anno III, n. 39, Milano, 15 luglio 1954.

Risposte di F. ad un'inchiesta fra gli sceneggiatori italiani.

Stefano P. Ubezio: « Federico Fellini crede ancora ai sentimenti », in « Cinema » t.s., anno VII, n. 139, Milano, 10 agosto 1954.

« Mantenendosi in disparte dagli altri, quasi isolato — afferma l'A. nel suo saggio — F. segue una strada sua, suggeritagli da una poetica personalissima. Il motivo che lo spinge alla creazione è la necessità di riesaminare criticamente una realtà già trascorsa, compiuta, storicamente sistemata, riferendosi a certi ambienti ed a certe personali esperienze. Le storie di F., quindi, esprimono poeticamente una realtà passata; e se troviamo in esse situazioni riportabili al tempo attuale, è soltanto perchè, oggi ancora, sopravvivono sentimenti e costumi tipici di quel tempo. ... I suoi film sono episodi di un'unica vicenda, si completano reciprocamente, ognuno contiene le premesse degli altri... ». Il nucleo principale dell'ispirazione di F. sarebbe, dunque, il « ricordo », una « ricerca del tempo perduto ». Tutta l'attività di F. è analizzata alla luce di tali convinzioni.

Fausto Montesanti: « Incontro con Fellini: genesi segreta di Gelsomina e Zampanò », in « Cinema » t.s., idem.

Alla base de *La strada* sarebbe un'esperienza di « vagabondaggio », compiuta da F. fra il '39 e il '40, al seguito di una compagnia di avanspettacolo in giro per l'Italia. In un primo tempo, però, il film doveva essere imperniato « sulla figura di una specie di solingo cavaliere errante... che passa da un'esperienza all'altra, coinvolto in una serie di avventure, al termine delle quali egli sarebbe morto, abbandonato in aperta campagna, fedele alla propria solitudine e lontano dalle attrazioni e dalle preoccupazioni del mondo ». L'A. spiega, quindi, la successiva genesi dei personaggi di *La strada*.

Federico Fellini: « Ogni margine è bruciato », in « Cinema » t.s., idem.

F. esprime alcune sensazioni provate di fronte al proprio film appena montato: « L'autore, anche se lascia ormai stare le immagini col loro corso obbiettivo, se impara a rispettarle e se rinuncia ad orgogliose manomissioni, finisce spesso col riprendere il suo discorso interiore, non accetta di vedersi esaurito nell'opera singola, vorrebbe subito andare oltre essa, sviluppare ancora quei temi, quelle risonanze, dire ancora sempre qualcosa di nuovo... ».

Tullio Pinelli: «Storia di una collaborazione: una diversità complementare », in « Cinema » t.s., idem.

« Il senso del soprannaturale nella vita quotidiana — afferma il principale collaboratore di F. — è, insieme al divertimento del vivere, il punto di contatto più importante che ho con F. Per il resto credo che non esistano due persone così dissimili, di una diversità, tuttavia, felicemente complementare... ».

Ennio Flajano: « Ho parlato male de *La strada* », in « Cinema » t.s., idem.

La partecipazione di Flajano alla elaborazione della sceneggiatura de *La strada* sembra che si sia risolta in un semplice contrasto di vedute. A lui, quindi, non va alcun merito o demerito sulla riuscita del film; che F. ha realizzato secondo le sue precise convinzioni.

Giulietta Masina: « Un personaggio *attivo*: Gelsomina sente la vita degli alberi », in « Cinema » t.s., idem.

Dichiarazioni della protagonista del film sulla natura e sul modo in cui ha interpretato il suo personaggio.

Brunello Rondi: « Un regista che disegna gli attori con la matita », in « Cinema » t.s., idem.

« F. è un inventore preciso degli accenti, dei gesti, ha ripugnanza per il *pittoresco;* muove fanaticamente la macchina con i personaggi ed evita ogni ingegneria formale ».

Moraldo Rossi: « Fellini e il cavallo fantasma », in « Cinema » t.s., idem.

Testimonianze di uno degli aiuti di F.

Luigi Giacosi: «Il film più faticoso in una carriera di quarantatre anni », in « Cinema » t.s., idem.

Testimonianze dell'organizzatore del film.

Federico Fellini, Ennio Flajano e Tullio Pinelli: « Moraldo in città », in « Cinema » t.s., anno VII, nn. 139, 142, 144, 145, 146, 147, Milano, 10 agosto - 25 dicembre 1954.

Testo integrale del soggetto per un film in seguito non più realizzato.

Nino Ghelli: « Venezia 54: I film in concorso », in « Bianco e Nero », anno XV, n. 8, Roma, agosto 1954.

L'A. analizza criticamente *La strada* nella rassegna delle opere presentate alla Mostra di Venezia. « *La strada* vuole essere il dramma della assoluta incomunicabilità dell'esistenza la cui partecipazione alla trascendenza trova pur sempre la via per affermarsi sia pure nei modi più segreti ed improvvisi. Opera ambiziosissima per assunto tematico e per concezione drammatica, perchè tutta affidata all'impossibile dialogo di due personaggi, essa tende continuamente a sconfinare dalla realtà alla fantasia nell'assillo costante di un messaggio di indubbia nobiltà. E, sotto questo profilo, il film risulta notevolmente più impegnato delle opere precedenti dello stesso autore... Eccellente nella partenza il film mantiene una precisa coerenza stilistica per un buon tratto (...) per assumere poi un tono sempre più artificioso e letterario, un andamento sempre più frammentario e incoerente, in uno scadimento sempre più evidente... ».

Giulio Cesare Castello: « I film della XV Mostra », in « Cinema » t.s., anno VII, n. 141, Milano, 10-25 settembre 1954.

Nel criticare *La strada* l'A. così si esprime: « Succede che talvolta un artista sia indotto, da una errata operazione autocritica, a sopravalutare certe proprie inclinazioni ed a sottovalutarne certe altre. E' accaduto a F. che, mentre si faceva apprezzare per una sua caustica e pur affettuosa inclinazione all'indagine di un costume, specie provinciale, dichiarava di attribuire a tali suoi tentativi un peso non essenziale, riservandosi di esprimere tutto se stesso in un film lungamente vagheggiato, frutto di errabondi ripensamenti autobiografici, in un film di un realismo lirico e fantasioso... »; e con-

clude: « Preoccupato di travasare nel film... tutto se stesso F. ha finito col versarvi anche la parte più caduca: certi chaplinismi aleggianti qua e là, certe dolciastre leziosità, certo messianesimo un pò scoperto, traducentesi in una sorta di cristianesimo curiosamente quasi panteistico ».

GUIDO ARISTARCO: « *La strada* », in « Cinema nuovo », anno III, n. 46, Milano, 10 novembre 1954.

All'A. della critica sembra che « il fenomeno F. riguardi più il costume, più la psicologia e la sociologia che non l'arte del film ». F. gli appare, dunque, come « un regista anacronistico, irretito com'è in problemi e dimensioni umane largamente superate (...); e ne *La strada* in misura maggiore rispetto ai suoi precedenti film, tanto esso è fuori del tempo, chiuso in una sorta di leggenda ».

FEDERICO FELLINI e TULLIO PINELLI: « *La strada* », « Bianco e Nero » ed., Roma 1955.

Testo originale della sceneggiatura del film.

FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE, JULIETTE CAPUTO et CHRIS MARKER (a cura di): « *La strada,* un film de Federico Fellini », Aux Editions du Seuil, Paris, 1955.

Il ricco volume è dedicato ad una particolareggiata esposizione del soggetto, quasi tutti i dialoghi comprensi, di *La strada,* con una larga documentazione fotografica, e ad un articolo di colore, « Les routes de la strada ». In quest'ultimo sono compresi lunghi brani di conversazione con Giulietta Masina, impostata essenzialmente sulla natura del personaggio di Gelsomina, e con il regista, che precisa le circostanze che lo hanno indotto ad accostarsi al cinema, i suoi metodi di lavoro come regista e la genesi dei vari personaggi che animano il film in questione. F., tra l'altro, specifica che *La strada* « è nata dall'idea di un uomo e di una donna che vivono assieme, apparentemente, ma molto, molto lontano l'uno dall'altra. Poi ho pensato che questa coppia doveva essere vista durante un lungo viaggio, per dare l'idea dell'instabilità... L'idea fondamentale è la difficoltà degli uomini a comunicare tra loro e lo spaventoso abisso che può aprirsi fra due esseri umani. Ho situato la mia storia nell'atmosfera dei saltimbanchi, perchè io amo le storie picaresche..., ma avrebbe potuto svolgersi in un clima, del tutto diverso... ». Egli precisa, ancora, che « l'idea originale de *La strada* è un'idea cristiana: un messaggio d'amore », piuttosto che « cattolica » in senso stretto, e che Gelsomina è un personaggio prettamente francescano ». In appendice al volume è riportato un articolo di *André Bazin,* « Si Zampanò a une âme... », in cui l'A. afferma che riguardo alla psicologia, la caratteristica dei personaggi del film « è giustamente di non averne alcuna, o almeno di averla così debole, così rudimentale che la sua descrizione non potrebbe avere che un interesse patologico. Ma essi hanno un'anima. E *La strada* non è altro che l'esperienza che essi ne fanno e la sua rivelazione ai nostri occhi... ».

CECILIA MANGINI: « Le cas Fellini », in « Cinéma 55 », Paris, gennaio 1955.

L'A. riguarda la personalità di F. alla luce delle polemiche che le sue opere hanno suscitato in seno alle varie tendenze della critica italiana.

ANDRÉ MARTIN: « E' arrivata *La strada* », in « Cahiers du cinéma », tomo VIII, n. 45, Paris, marzo 1955.

Col suo ultimo film — dichiara l'A. — non è più possibile alcun dubbio. F. si colloca non solo al livello dei registi importanti della nostra epoca, ma anche fra i poeti originali della condizione umana ». *La strada* è il dramma dell'impossibilità di comunicare degli individui tra loro: « F. l'ha collocato in una morale di rinuncia che pare abbia sempre perseguito ».

BENEDETTO BENEDETTI: « Gli eredi dei vitelloni », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 58, Milano, 10 maggio 1955.

Prima della sua realizzazione *Il bidone* si prospetta come « un lavoro nel quale confluiscono i temi più cari a F.... Gli anni e la città hanno fatto dei quattro vitelloni i bidonisti ma il problema è sempre lo stesso »: il loro rimane « il mondo di chi non ha mai lavorato... ».

DOMINIQUE AUBIER: « Mythologie de *La strada* », in « Cahiers du cinéma », tomo IX, n. 49, Paris, luglio 1955.

Singolare articolo, in cui l'A. afferma che *La strada* « appartiene alla categoria delle opere mitologiche, che attendono dalla critica e dal pubblico che essi compiano un lavoro complesso e sottile d'adesione », perchè il film « vive di una vita organica e propria » e il suo stile è « al servizio d'un universo mitologico d'artista ». Si tratterebbe di « un'avventura spirituale... d'ispirazione francescana »; ma benchè il ritratto di Gelsomina sia interamente francescano, « il vero eroe del film è il Matto », data la preferenza che San Francesco asegnava ai matti rispetto alle persone troppo assennate: anche qui la pazzia è considerata come un dono, una ricchezza, non una miseria. Per sostenere la sua tesi l'A. si affida ad una complessa simbologia, fino ad affermare, in merito alla struttura del film, che « il movimento ascenzionale di Gelsomina (dal mare alla montagna) è fatto seguire dalla discesa di Zampanò », questo personaggio « tellurico, relegato alla terra, prigioniero della sua catena... ». F. avrebbe orientato simbolicamente persino la macchina da presa, « dando ad ogni attore la sua dimensione metafisica. E' così che egli schiaccia fotograficamente Zampanò come solleva il Matto e guarda in faccia Gelsomina ». Insomma, « questi tre eroi vivono di una vita estetiva perfetta. Essi ci comunicano quella emozione grazie alla quale un personaggio di luce o di carta acquista per un secondo una folgorante realtà e si radica in noi ».

CECILIA MANGINI: « I due bidoni », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 66, Milano, 10 settembre 1955.

In un'intervista concessa all'A. lo sceneggiatore Pinelli dichiara che « la prima versione de *Il bidone* aveva toni avventurosi, un ambiente pittoresco, rifletteva il divertimento di F. (e di Pinelli stesso) di raccontare ». Diversa e più approfondità risulta invece, la stesura definitiva.

GUIDO ARISTARCO: « Il lungo coltello », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 67, Milano, 25 settembre 1955.

Si tratta di una rasesgna critica di film presentati alla Mostra di Venezia, in cui l'A. così si esprime a proposito de *Il bidone*: « F. non riesce a svincolarsi dalla sua posizione sentimentale, da una troppo facile lirica stanchezza; così, pur condannando (i bidonisti), nutre per essi una simpatia se non uguale analoga a quella che dimostrava per i vitelloni; ed è simpatia piuttosto discutibile se si considera che i *bidonati* sono della povera gente (...). Il crepuscolarismo di F., i motivi sempre uguali della sua metafisica e del suo simbolismo, la sua partecipazione episodica alla realtà, frammentaria, solo in parte nutrita di elementi e atteggiamenti realistici, denunciano ancor più, questa volta, l'accennata insincerità... ».

NINO GHELLI: « *Il bidone* di Federico Fellini », in « Bianco e Nero », anno XVI, n. 9-10, Roma, settembre-ottobre 1955.

Nella sua critica, sostanzialmente positiva, l'A. definisce F. « uno degli autori italiani maggiormente impegnati, se non addirittura il più impegnato, in questi ultimi anni. Le sue opere, da *I vitelloni* a *La strada* e a questo *Il bidone*, sono la testimonianza di una ansietà intima di ricerca di una dolorosa macerazione interiore, il cui valore etico non può essere sottaciuto... ». Strutturalmente *Il bidone* denuncia un « evidente squilibrio tra la prima parte, dall'andatura svagata e allusiva (...) e la seconda in cui l'incomprensione e la solitudine dei personaggi e la dolorosità di accenti, sono decisamente vicini a *La strada*. Tale incertezza genera implicitamente la seconda:

una difficoltà d'avvio alla vicenda drammatica del film e una sostanziale assenza di una dinamica della condizione umana dei personaggi... ».

GEORGES SAUDOUL: « La mia posizione di fronte a Fellini », in « Cinema nuovo », anno IV, n. 71, Milano, 25 novembre 1955.

L'A. riabilita parzialmente l'opera d F.; segnatamente *La strada*, che in un primo tempo non gli piacque. « Io penso — afferma in sostanza — che bisogna riconoscere a F. le sue qualità (quali siano le riserve su certi elementi di contenuto e più ancora di forma de *La* strada e de *Il bidone*). Secondo me questi due film non contrastano profondamente con il cinema italiano nella sua corrente più recente (il neorealismo), che d'altra parte non può essere risolta con una sola formula. I temperamenti e i mezzi di creazione variano a seconda dei singoli artisti... ».

RENZO RENZI: « I problemi dell'indecisione », in « Cinema nuovo », idem.

I giudizi sbrigativi dati su *Il bidone* a Venezia non sono condivisi dall'A., che in un ampio saggio considera minutamente quale reale significato e quali valori si possano assegnare al film di F., che rispecchia ,in sostanza, « una mezza moralità (...), tanto instabile nei suoi fondamenti che non si accorge di camminare all'indietro (...) proprio nel momento in cui si presenta come una moralità consapevole, presumendo di rappresentare il passaggio difficilissimo del sorgere di una coscienza in un suo personaggio. Ma è che lo si vuole allontanare ad ogni costo da impegni diretti, sociali, civili, di costume, temuti come un mondo pericoloso che è meglio disperdere quasi fosse, per forza, anticristiano... ». Ma, in fondo, ne *Il bidone* F. « ha manifestato con molta chiarezza — oltre alle sue riconfermate notevoli capacità — alcuni termini della sua crisi, che è nelle strutture, nei fondamenti. Eppure, proprio per questo ha dimostrato, ancora una volta, di partecipare al discorso serio della nostra cultura cinematografica ».

FERNALDO DI GIAMMATTEO: « Ritratti di registi: Federico Fellini », in « Comunità », anno IX, n. 35, Milano, dicembre 1955.

L'A. esamina l'opera del regista prendendo le mosse dalla iniziale dimestichezza di F. con Rossellini e analizzando il significato che assume la sua posizione spiritualistica, un misto di infantilismo espressivo e di sostanziale crudeltà. Dall'esame dei film sino al *Bidone* (che considera l'opera più vigorosa di F.), ricava la conclusione che « da questo impasto di crudeltà e di mestizia, di finezza satirica e di concessioni al patetico, da questo miscuglio ancora indisciplinato di intimismo e di maldigeriti (e forse incongui) fermenti mistici, emerge una nota costante di squallore. L'orgoglioso e timido artista che è F. avverte in se stesso una disperazione profonda. Le sue capacità espressive, la sua arte, appaiono incerte perchè riposano sulla confusione, e solo a sprazzi prendono consistenza ».

PIERRE KAST: « Les pères du cheval », in « Cahiers du cinéma », tomo IX, n. 53, Paris, dicembre 1955.

Non si tratta che di una critica a *Lo sceicco bianco*, apparso in Francia dopo le altre opere più importanti di F. L'A. sottolinea che « già è evidente la volontà di non dare alcuna importanza alle ricerche formali »: contano più le impresisoni che le azioni organizzate in un racconto unitario ».

EDOUARD DE LAUROT: « *La strada* - A Poem on Saintly Folly », in « Film Culture », vol. II, n. 7, New York, 1956.

Ampia analisi critica del film d F., che l'A. definisce anzitutto « un poema cinematografico neo-surrealista ». Le principali caratteristiche dello stile del regista sono: tragicità, ambiguità tra realtà e fantasia, elissi tematiche e visive, un agire idiosincratico, simbolico nella caratterizzazione e nelle immagini, affettività eccitata. Si nota, tuttavia, l'assenza di una rigida struttura drammatica, da cui pur deriva « un senso di imprevedibilità e spontaneità ». Come Kafka, F. costruisce il fantastico con detta-

gliati frammenti della più incontrovertibile realtà, ma diversamente da Kafka egli non permette alla fantasia di infrangere il reale, nemmeno allegoricamente. L'A. ritiene poi che la concezione etica di F. sia che « l'uomo è separato da distanze astrali rispetto ai propri simili e che su questa terra non potrà mai realizzare una unione con essi », passa a trattare del « panteismo felliniano » e conclude affermando che « la moralità semplicistica proposta da F. come rimedio alla follia degli uomini non può trovare posto nella società d'oggi ». E' dunque, una questione di gusto e sensibilità personale l'accettazione o meno del mesasggio insito ne *La strada*; ciò nondimeno F. ci ha dato un poema di profondamente amara e tenera bellezza.

FEDERICO FELLINI: « *Il bidone*, d'après le scénario de Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli », Flammarion éd., Paris, 1956.

Imprecisa traduzione in francese della sceneggiatura del film.

EUGENE ARCHER: « *Vitelloni* », in « Film Culture », vol. II, n. 10, New York, 1956.

Come in tutte le opere creativamente vere — spiega l'A. — nell'opera di F., il significato va oltre l'espressione puramente formale. Considerato nel suo assieme, *I vitelloni* non ci dà immagini d'arte, ma immagini di vita. La tragicommedia, che in Chaplin aveva trovato chi le aveva fornito forma d'arte cinematografica e che ebbe continuatori illustri in Pagnol, Preston Sturges, Ophuls (*La ronde*) e Carné (*Les enfants du paradis*), ha oggi in Fellini un continuatore.

GENEVIÈVE AGEL: « Les chemins de Fellini » e DOMINIQUE DELOUCHE: « Journal d'un bidoniste », Editions du Cerf, Paris, 1956.

Dopo una breve prefazione di Roberto Rossellini, la prima parte del volumetto è dedicata alla biografia ed alla disamina critica della personalità e dell'attività artistiche di F., riguardato come un « poeta », un « visionario », che « imprime in tutta la sua opera i segni della sua mitologia interiore », seguendo la concezione già espressa nel saggio citato dell'Aubier. Tutti i suoi film, da *Luci del varietà* a *Il bidone*, sono ampiamente analizzati. In merito alla loro struttura, « è evidente che *I vitelloni*, e *Il bidone* si attengono ad uno sviluppo drammatico più classico e più sostenuto », mentre « se stacchiamo il tema spirituale de *La strada* dal suo contesto, vi ritroviamo la stessa disinvoltura di stile caratteristica de *Lo sceicco bianco;* così la gratuità, che era uno degli elementi necessari alla costruzione barocca di questo film, può sembrare più discutibile, quando sostiene un'avventura interiore »; tuttavia *La strada* « è un grido... di una stupefacente bellezza, soprattuto se l'eco che tenta di lasciare dietro di sè arriva a convincerci ». La visione critica dell'A. è molto complessa e non può essere brevemente riassunta senza che ne scapiti il senso reale. Ricorderemo soltanto un'opinione sul cristianesimo di F.: « E' evidente che F. ha compreso tutto il dramma cristiano con un'intensità raramente raggiunta dal cinema, e soprattutto con una grande onestà. Se Dio è per lui una necessità, non nega niente dell'uomo, nè i suoi istinti, nè le sue miserie, nè le sue paure: ... niente di ciò che è umano e di ciò che è terrestre è estraneo a F.... ». In una breve appendice di questa prima parte del volume, F., tra l'altro, definisce così il cinema: « l'arte in cui l'uomo si riconosce più immediatamente; uno specchio nel quale dovremmo avere il coraggio di scoprire la nostra anima ». La seconda parte del volume riguarda un diario, denso di testimonianze e di impressioni, redatto durante la lavorazione de *Il bidone*.

RENZO RENZI: « Federico Fellini », Guanda ed., Roma, 1956.

Nel suo elegante volumetto l'A. traccia un preciso profilo del regista riminese, delineando cronologicamente tutti gli sviluppi della sua attività, senza trascurare l'importanza che ebbero per la sua formazione alcune vicende della sua vita provinciale, i successivi trascorsi in qualità di caricaturista e di umorista, ed infine l'attività di sceneggiatore nell'ambito del cinema neorealista. Anche l'attività di F. come regista è riguardata seguendone puntualmente gli sviluppi tematici ed espressivi. Ne risulta il ritratto di un « istintivo, cresciuto prima con le sensazioni poi con la ragione, precocissi-

mo nella fantasia, forse in ritardo nella conformazione morale, capace di divertirsi nella beffa, innamorato di sè, vorremmo dire animalesco se una retorica spiritualistica non assegnasse all'aggettivo un significato troppo grave... ». Complessivamente, l'A. dà un giudizio sull'uomo più che sull'artista; su un uomo « che vive in un piccolo gruppo, una cerchia di amici, tra i quali sfogarsi raccontando tutto di sè e degli altri, confidenzialmente, senza preoccupazioni e programmi, badando specialmente ai curiosi incidenti... Egli ha tuttavia raccontato, di riflesso, storie di categorie, perchè ha l'amore del fatto di costume... ». In quanto alla « religiosità » di F., essa « nasce da un mistero, dal non capire, dal non possedere basi ». In conclusione, « se la sua visione frammentaria, irrazionale, personalistica trovasse l'organizzazione in un più consapevole senso storico, in un quadro più razionale, ne uscirebbe un'arte diversa, meno libera nel dettaglio, ma più costruita. Escluderebbe, comunque, la meraviglia, la sorpresa, la confessione disordinata, quell'andare a tentoni che, talvolta, lascia sotto le mani le cose più imprevedibili (...) ».

Benedetto Benedetti: « Cabiria ospite del sultano », in « Cinema nuovo », anno V, n. 96, Milano, 15 dicembre 1956.

Annotazioni e divagazioni sul personaggio di Cabiria, colte durante la lavorazione del più recente film di F.

Waldemar Kuri: « Filmanalyse: *La strada* », in « Film », n. 12, München, dicembre 1956.

Fredda analisi dei valori strutturali del film, riguardato nella sua progressione drammatica, nei caratteri dei personaggi e nei singoli elementi tecnici che lo compongono, per risalire infine alla sua unità tematica.

Derek Prouse: « *Il bidone* », in « Sight and Sound », vol. XXVI, n. 3, London, inverno 1956-57.

L'A. trova in quest'opera una persistente enfasi drammatica, per cui i temi essenziali sono sacrificati a vantaggio di una superficialità narrativa. Meno riuscito de *I vitelloni*, *Il bidone* è nondimeno l'opera « di un acuto e incantevole talento ».

Paul Rotha: « *Il bidone* », in « Films and Filming », vol. III, n. 4, London, gennaio 1957.

L'opinione dell'A. è che *La strada* è il meno felice dei suoi film, perchè « diretto con spirito, ironia e perspicacia, benchè alcune caratterizzazioni fossero più penetranti di altre »; mentre *Il bidone* è « il più maturo e il meglio diretto ». Tuttavia, in ogni suo film F. « creò un mondo particolare tra il realismo e la fantasia che alcuni chiamano poesia altri surrealismo »: un mondo vicino, comunque, a quello di Jean Vigo.

André S. Labarthe: « Le monde dans un chapeau », in « Cahiers du cinéma », tomo XXII, n. 67, Paris, gennaio 1957.

Si tratta di una critica a *Luci del varietà*, apparso soltanto ora sugli schermi francesi. Dopo aver tenuto a precisare che « la collaborazione di Lattuada, più saggio nelle sue dimostrazioni, ha dovuto risolversi a qualche consiglio d'ordine tecnico o economico », l'A. sostiene che nel film è presente « tutto l'amore, tutta la segreta simpatia che F. riversa sugli esseri *in margine*, scombinati, ladri, *bohèmiens*, commedianti... ».

Lino Del Fra (a cura di): « *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini », nella « Collana cinematografica » diretta da Renzo Renzi, Cappelli ed., Rocca San Casciano, 1957.

Del volume si tratta in altra parte del presente fascicolo.

Cannes '57 :
Problemi della coscienza inquieta

di *ERNESTO G. LAURA*

Del Festival di Cannes si è celebrato quest'anno il decimo anniversario, con le commemorative cerimonie del caso. Sbaglierebbe però chi pensasse che — una volta data la giusta parte all'attivo — si fosse, come in tuti i consuntivi, compiuta una sincera autocritica di quei pesanti elementi negativi — commercialità, eccessiva quantità di opere presentate, pastoie diplomatiche che svalorizzano il verdetto della giuria — grazie ai quali il Festival va scemando di anno in anno d'importanza. Sotto questo profilo, ancòra nulla di nuovo sotto il sole, se si eccettui la consistenza delle disapprovazioni alla lettura solenne, in chiusura, del responso della giuria (che non ha esitato a fare del mediocrissimo Kitzmiller, che ebbe autenticità come interprete solo sotto le abili mani di Lattuada in *Senza pietà,* il migliore attore della manifestazione). Fatte le dovute riserve, è giusto rilevare che il livello medio è stato dignitoso, vale a dire che, su trentadue film, non più di sei o sette sono apparsi del tutto « spaesati » in una rassegna culturale. Al di sopra del livello medio sta una rosa di film che, pur differendo per qualità, per stile, per paese d'origine, trovano un metro comune nel loro legarsi alla coscienza inquieta dell'uomo moderno, alla ricerca di se stesso nella crisi delle grandi ideologie o nel rinnovato proporsi del problema metafisico.

Kanal **(Polonia), di A. Wajda.**

Traversare una città occupata dal nemico nei ristretti e buii meandri delle fogne, chilometri di ansia, a volte sbagliando strada, a volte perdendo i compagni nelle tenebre, a volte ancòra soccombendo alle esalazioni di gas, è l'allucinante esperienza che il polacco Andrej Wajda racconta in *Kanal,* rievocando un episodio tra i tanti dell'eroica resistenza di Varsavia, ormai invasa dai tedeschi, dove un distaccamento di patrioti, dopo avere strenuamente difeso un sobborgo periferico, riceve l'ordine di ripiegare al centro della città per organizzare l'ultimo — e disperato, dato il non intervento dei russi — atto di difesa della libertà polacca; un viaggio sotterraneo che circonda ciascuno di paure e di ombre, in cui l'oscurità nasconde un inconoscibile ignoto. Malgrado il soggetto e l'ambiente, Wajda è piuttosto lontano da una formula di tipo neorealista, ed anzi *Kanal* può valere come documento positivamente chiarificatore delle distinzioni fra neorealismo e realismo da un lato e di realismo e naturalismo dall'altro. La cronaca si fa storia, dall'episodio aspramente eccezionale sollevandosi al piano del rappresentativo, nel riannodarsi per molti fili alle esperienze spirituali e morali ed alle

angoscie dello smarrito uomo europeo dell'ultimo cinquantennio. Soprattutto alle angoscie, perché se non indegna di Poe è la suggestione di alcuni effetti, per esempio il rantolo dell'ufficiale morente che — amplificato dall'eco — corre nei cento cunicoli come un inafferrabile voce d'oltretomba, il richiamo più forte è a Franz Kafka, uno scrittore non più ristampato, come è noto, nell'Est dell'Europa dopo l'avvento delle democrazie popolari, della cui crisi di trasformazione, che passa anzitutto per gli intellettuali, il film di Wajda è forse un segno.

La certezza della nuova società liberatrice da costruire, la fiducia nella capacità rivoluzionaria d'una forza politica di superare in radice i limiti angusti del mondo borghese, erano connaturati al periodo staliniano, ove i soli problemi da dibattere erano quelli marginali ad un corpo strutturale ed ideologico non discutibile; di qui l'ottimismo del cinema epico sovietico, dove gli eroi « morivano in piedi ». Il lucido ragionare, anche se non ancòra svolto e coordinato in sistema — più illuminazione di pensiero che vera e propria filosofia — d'un Kierkegaard, o le immagini misteriose d'un Kafka appartengono invece all'intellettuale contemporaneo che nei testi, su piani ed in ambiti diversi, dei due precursori cerca ancora una indicazione per la sua strada, che è oggi il suo modo di essere utilmente partecipe dello sviluppo della propria comunità. Mentre Kafka, come Kierkegaard, sentiva la presenza metafisica al di là delle angoscie dell'esistenza, gli intellettuali dell'Est europeo non possono, nella loro situazione storica, che chiudersi inizialmente nel pessimismo, corretto peraltro da un valore positivo, la solidarietà fraterna degli uomini. Il gruppo di patrioti sperduto nelle fogne si aggira in un labirinto senza uscita, e pure accanitamente continua a cercare la salvezza. Non ricorda forse il capitano quell'Joseph K. che cerca la via del Castello, malgrado il sindaco e l'ostessa ed il paese tutto lo avvertano che mai egli uscirà dal villaggio? E l'altro motivo kafkiano, il senso d'un inconoscibile sovrastante — K. che nel *Processo* senza sapere come e perché viene processato, condannato ed ucciso oppure l'uomo che una mattina si sveglia trasformato inspiegabilmente in un ragno repulsivo — è ben presente nell'oscurità che avvolge il futuro, a cui nessuno accenna mai, salvo alla ineluttabilità della morte.

I diversi uomini del gruppo pervengono ciascuno alla parola fine, alla sconfitta della speranza: l'uno giungendo alla luce, ma con un traliccio di sbarre che impedisce un ulteriore cammino, l'altro impazzendo, l'altro ancora uscendo in una piazza già controllata dai tedeschi che lo mettono al muro. Unico valore positivo, sul quale costruire qualcosa senza bruciarsi completamente nella negazione, è, come si diceva, la solidarietà: il soldato che si immola nel togliere alcune granate che sbarrano la via, e lo fa coscientemente, perché gli altri si salvino, il capitano che, giunto solo all'unica uscita, dopo una pausa di incertezza ritorna sottoterra per cercare i dispersi e tentare di salvarli. E' questa, col mesto sorriso del comandante alla luce ed all'aria a cui volontariamente rinuncia forse per sempre, una delle più belle sequenze drammatiche del recente cinema europeo (ma molte altre cose sarebbero da ricordare, come il delicato dialogo dei due fidanzati giunti alle

sbarre che li separano dalla libertà). Non manca qualche forzatura letteraria, si veda il personaggio del compositore. né qualche superficialità dettata da esigenze commerciali, come l'impostazione divistica della protagonista femminile.

Betrogen Biszum Jungsten Tag (Germania Or.), di K. Jung-Alsen.

Altro film « inquieto » proveniente dall'Europa orientale è il tedesco *Betrogen Biszum Jungsten Tag*, presentato fuori concorso. Kurt Jung-Alsen ha voluto addentrarsi nella psicologia media dell'uomo tedesco d'una quindicina d'anni fa, portando a simbolo d'un atteggiamento collettivo tre differenti figure di soldati i quali, avendo per errore ucciso con un colpo di fucile la figlia del proprio colonnello, ne nascondono il cadavere. Mentre uno di loro tace per paura e un altro è posto di continuo di fronte al rimorso, tanto che i due complici lo attireranno in agguato e lo uccideranno a sua volta, il terzo, figlio d'un generale ed allievo ufficiale egli stesso, parte insomma della «classe dirigente», si sente moralmente libero da pesi e considera l'accaduto niente più che un disgraziato accidente. Egli cita Hitler ma in misura maggiore Nietzsche con quella teoria del « superuomo » da cui l'ideologia nazionalsocialista promanò in linea diretta. Aspro e crudele film, ove la macchina non distoglie l'attenzione dal tragico convivere dei rimorsi e dei terrori dei due con la cinica, superiore indifferenza del terzo, senza concessioni spettacolari, senza diversioni di *second story*.

Si potrebbero istituire raffronti con *Attack!* (Prima linea, 1956) anch'esso scandagliante i rapporti fra soldati e soldati e fra soldati e ufficiali al di là delle retoriche militariste, ed a vantaggio del film di Aldrich, che pure ha molto di melodrammatico e di artificioso, sta di non aver, come qui, trascurato il contorno degli altri soldati e ufficiali in modo da dare una dimensione ambientale su cui misurare la tragedia dei protagonisti. La forza di alcune immagini e l'essenzialità del racconto non tolgono, anzi avviene semmai il contrario, che le tre figure isolate, condannate a convivere in un silenzio senza liberazione, si rinsecchiscano dal « tipico » che si voleva raggiungere allo « schema » del buono e del cattivo rigorosamente contrapposti, ed è per tale schematicità che Jung-Alsen non giunge ad una soluzione per vie interne. Le reminiscenze sartriane di *A porte chiuse* sono al di sotto del modello, nel quale i peccatori forzati a convivere in un ipotetico inferno sentono montare nelle proprie coscienze, dalla indifferenza iniziale (a cui può paragonarsi quella dell'allievo ufficiale del film), la irrespingibile consapevolezza della colpa, fino alla disperazione totale del peccato non più riparabile o pagabile e quindi eternamente presente. Il levitarsi della colpa qui non ha luogo. E' vero che l'antiumano del nazismo consistette proprio nel togliere alla persona, al di là delle diverse fedi, la sua componente essenziale, la capacità di scegliere fra il bene ed il male, che presuppone l'accettazione dell'esistenza del male e della responsabilità conseguente rispetto ad esso; ma tutto questo è detto più che sviluppato ed espresso, tant'è che il regista ha dovuto ricorrere al Generale — anche se non improbabile, pensando a certi recenti processi — come « deus ex machina » necessario a risolvere il racconto dall'esterno.

Celui qui doit mourir (Francia), di J. Dassin.

Cupo in modo diverso dal film tedesco è il francese *Celui qui doit mourir,* dove il dramma umano si mescola alla rievocazione del dramma di Cristo. Conoscendo il passato di Dassin viene spontaneo chiedersi che cosa lo abbia spinto ad un film religioso. Ma è proprio questo il caso? O forse romanzo e film non si svolgono in chiave diversa? La rievocazione della passione e morte di Gesù attualizzata a tempi quasi contemporanei, una trentina d'anni fa, rientra nei motivi costanti di Nikos Kazantzakis, narratore, poeta e saggista, ma soprattutto cultore dei classici (una ventina d'anni or sono ha tradotto in greco la *Divina Commedia* ed è suo un poema *Oddissia* che riprende i temi dell'opera omerica) che ama mescolare antico e moderno nella contemplazione dell'uomo, spogliato, si direbbe, della storia e ridotto all'essenza dei problemi spirituali che sfuggono alle catalogazioni delle epoche storiche.

E' almeno il caso di *O Christos Xanastavronete* (Cristo di nuovo in croce), vasto romanzo corale ambientato nel villaggio di Likovrissi, tra i monti dell'Anatolia, dove, come in molti paesi cristiani, si usa ogni tanto rappresentare, col concorso degli abitanti della piccola comunità, la passione di Cristo. Con un anno di anticipo, il consiglio degli anziani si riunisce dal pope, Grigori, per designare coloro che sosterranno le parti principali e che durante un anno dovranno investirsi del personaggio anche con una rigorosa austerità di costumi. In realtà, la cosa ha più che altro una funzione rituale, perché nessuno del villaggio pensa che la vedova Katarina, prescelta come Maddalena, cesserà con ciò di fare la prostituta. Il Cristo designato, Manoliò, un pastore sente, in sè invece qualcosa di mutato: è la Grazia che lavora dentro di lui, che a poco a poco si distacca dagli affetti terreni e conquista la santità. A mio modo di vedere, il pregio maggiore del romanzo sta nell'offrirci una poetica e acuta indagine, singolarissima nella narrativa contemporanea (anche cattolica, se si faccia eccezione del Bernanos del *Journal*), sui problemi così intimi e complessi d'un uomo comune che scopre la vocazione improvvisa a farsi santo e che, tanto per fare un esempio, superate le più elementari tentazioni della carne incontra turbamenti dell'animo più sottili e pericolosi, come l'invito alla superbia od al disprezzo per i peccatori.

Coloro che hanno fatto della pratica religiosa una conformistica abitudine traggono motivo di scandalo, è naturale, dall'unico giusto che è fra loro, e Kazantzakis ha mano facile nel condurre il parallelo fra il pope Grigori, peccatore e vile, indegno della sua missione sacerdotale, e l'evangelico Caifa che aizzò la turba contro Cristo. Perché certo Manoliò non è un contemplativo soltanto, e i tormenti dello spirito non lo distolgono dai doveri della solidarietà verso un villaggio di esuli che, guidati dal loro Pope, Fozio, si sono accampati ai margini di Likovrissi chiedendo ospitalità ed alimenti ai « fratelli cristiani »; senonché questi rifiutano, chiusi nei loro egoismi, e gli esuli muoiono uno ad uno di fame, finché Fozio e Manoliò, applicando rigorosamente la morale cristiana, non scendono a Likovrissi guidando l'esercito della fame a prendersi anche se dolorosamente con la forza ciò che è indispensabile alla comunità per sopravvivere. Catturato dai suoi concittadini, Manoliò viene percosso e ucciso, come Cristo.

Conforme alle proprie inclinazioni, di buon « metteur en scéne » più che di artista con un preciso mondo poetico, Jules Dassin ha puntato sugli effetti spettacolari ed in fondo superficiali del testo originale, ignorando in gran parte della storia spirituale di Manoliò, e insistendo invece sulla dialettica opposizione dei due sacerdoti, Fozio e Grigori, il giusto e l'empio, ed in via subordinata sul contrasto fra l'esercito della fame e i benestanti di Likovrissi. L'arduo processo di semplificazione del testo per costringere gli elementi in due ore di spettocolo, segue dunque i binari delle due opposizioni: scompare il personaggio di Leniò, la fidanzata a cui il pastore rinuncia quando decide di dedicarsi interamente a Cristo, e che aveva un senso in Kazantzakis ma non nell'impostazione di Dassin, è travisato il personaggio della vedova Katarina che nel film, con banale parallelismo rispetto al testo evangelico, asciugherà le piaghe di Manoliò morto, mentre nel romanzo, in seguito ad un episodio che nel film non appare, si fa uccidere dall'Agà turco per salvare il villaggio da una decimazione. Anche Katarina, in un suo modo più istintivo, viene illuminata dalla Grazia dopo essere stata prescelta come Maddalena, e, chiusa la sua porta a tutti, finisce, come s'è detto, martire, mentre in Dassin la trasformazione di Katarina è dovuta all'amore per Manoliò e non giunge in ogni caso al sacrificio.

In sostanza, Dassin ha evitato l'approfondimento, od anche solo la trascrizione, del tema religioso di Kazantzakis, ed ha giuocato le carte del suo sempre alto livello di mestiere sulla sostanza drammatica dei fatti. Era possibile, beninteso, dare anche solo un'interpretazione « sociale » al romanzo ed è curioso notare come il procedimento di lavorazione di *Celui qui doit mourir* sia affine a quello di Visconti per *La terra trema* (Dassin si istallò per settimane in un piccolo villaggio greco, raccontando la sua storia agli abitanti e facendo crescere in loro l'interpretazione dei personaggi, in modo libero e naturale). Senonché il formalismo, che il limite più grosso di *Rififi*, ha bloccato anche questa strada, e Dassin s'è lasciato vistosamente tentare dalla tragedia greca, con quelle composizioni statuarie, quei concertati rigidi delle masse, che l'uso del cinemascope in bianco e nero consente in larga misura. Quando si scioglie dagli impacci teatralizzanti (Dassin ha dichiarato tempo fa d'aver perfino costruito un piccolo anfiteatro per alcune scene), il regista raggiunge momenti assai efficaci: lo scatenarsi della passione di Panaghiotaro, il Giuda, che nel romanzo è disteso in un lungo capitolo, e che Dassin risolve felicemente nell'immagine del bruto che si autoflagella in mezzo alla piazza, o il finale, dove in una lenta panoramica di primi piani, che termina con il Pope Fozio che imbraccia il fucile, è riassunta l'accettazione dolorosa della forza per operare la giustizia.

***Det Sjunde Inseglet* (Svezia), di I. Bergman.**

Gli elementi più noti della tradizione nordica ed il cupo sottofondo del suo protestantesimo si ritrovano in *Det Sjunde Inseglet* di Ingmar Bergman, ispirato ad un passo dell'Apocalisse in cui si predicono i tremendi prodigi che avverrano quando, dopo che l'Agnello avrà sciolto il settimo sigillo, i sette angeli suoneranno le loro trombe. Di ritorno dalle Crociate, dove per dieci anni ha combattuto, il Cavaliere ritrova il suo paese distrutto dalla

miseria e dalla peste. Ma allora esiste davvero questo Dio per cui ho combattuto? Si chiede il crociato, di fronte allo spettacolo di desolazione della sua gente. Mentre gli si rimette in giuoco tutto quello in cui ha creduto e per cui ha combattuto, compare la Morte per portarselo via, ma il Cavaliere non può chiudere la sua esistenza se prima non risolve il suo dubbio, e fa un patto: egli giuocherà con la Morte una partita a scacchi ed essa potrà allontanarlo dalla terra solo se e quando gli darà scacco matto. In diversi giorni e luoghi si svolge la partita ed inevitabilmente alla fine il Cavaliere risulterà sconfitto, ma sarà riuscito col suo sacrificio a salvare una famiglia di poveri comici ancora giovani e pieni di fede e di speranza.

Bergman non dimentica Dreyer nel procedere spesso per primi piani e nel gusto dei contrasti dei bianchi e dei neri, ma la struttura del film è parecchio teatrale e schematica. L'ambizione al simbolo non trova nel giovane regista svedese il respiro narrativo e la capacità introspettiva di Dreyer, sicché i personaggi restano abbozzati in una fredda stilizzazione, che è stata anche in passato il suo limite (Bergman non da oggi preferisce i testi di allucinante simbolismo, e non a caso la sua attività teatrale comprende la riduzione di Brod del *Castello* di Kafka, non a caso di Shakespeare ha messo in scena il *Macbeth* e di Pirandello i *Sei personaggi*). Di eccezionale rilievo il livello interpretativo di tutti, fra cui è dato di vedere Nils Poppe, il più grande comico svedese (di cui in Italia conosciamo un solo film, *L'irresistibile soldato Bum*), nel suo primo ruolo drammatico, è il giovane attore ambulante, e la scabra maschera del raffinato Max von Sydow, che a ventotto anni è già uno dei più notevoli attori shakesperiani svedesi.

Friendly Persuasion (U.S.A.), di W. Wyler.

Anche se non sbandiera il suo messaggio e se stempera il dramma nell'accorto equilibrio hollywoodiano fra prima e seconda *story*, il film di William Wyler *Friendly Persuasion* (tratto da un romanzo di Jessamin West) è piuttosto diverso dal medio film americano prodotto da una grande casa come la M.G.M.; può quindi a buon diritto essere accomunato, come le opere precedenti, al filone della « coscienza inquieta » che ha dominato il Festival di Cannes. Solido e buon artigiano, autore di opere robuste e di film minori, ma sempre su un piano di dignità, William Wyler ha potuto spesso fare i film che voleva perchè i suoi gusti non sono dissimili da quelli dello spettatore medio a cui il cinema hollywoodiano si rivolge. Benché suoi siano *Little Foxes* e *Dead End*, il più autentico Wyler è quello che ritrae con semplicità la famiglia americana di provincia, radicata ai valori tradizionali e moderatamente ottimista. Ora, un fenomeno caratteristico degli Stati Uniti, anche se in diminuzione, è quello degli obbiettori di coscienza, a cui una confessione religiosa, che la Costituzione americana rispetta, impedisce di prendere le armi contro chicchessia. In bilico fra il riguardo dovuto alla libertà religiosa e il sentimento patriottico, i film americani hanno guardato al problema (tipico esempio: *Sergeant York*) nel seguente modo: primo tempo, l'obbiettore di coscienza si rifiuta di combattere; secondo tempo, un caso eccezionale porta l'obbiettore a sparare; terzo tempo, l'obbiettore non è più tale, ha preso gusto a sparare e dei nemici fa polpettine.

L'ambiente di *Friendly Persuasion* è un villaggio dell'Indiana nel 1864, mentre è in corso la guerra di secessione. L'approssimarsi delle truppe sudiste mette i Birdwell, una famiglia quacchera, di fronte all'urgenza della questione: difendersi e difendere la propria terra o « offrire l'altra guancia »? Immediatamente essi scelgono la seconda soluzione, ma Josh (che è Anthony Perkins, la nuova scoperta di Hollywood), il figlio maggiore, temendo d'essere accusato di vigliaccheria, si arruola volontario. Wyler però non sceglie, giunto a questo punto, la soluzione conformistica d'uso: Jess, *il padre,* va in cerca del figlio, e appena uscito di casa trova un vicino ammazzato da un sudista che voleva impossessarsi del suo cavallo; il primo impulso è di vendicare l'amico, ammazzando il ladro che è ancora nei pressi, ma invece lo lascia andare; giunto infine sulla sponda del fiume dove da poco è terminata la battaglia trova il figlio ferito accanto al cadavere d'un sudista da lui ucciso. E Josh non sa staccare lo sguardo dal cadavere del « nemico » e piangendo ripete al padre: « L'ho ucciso io.. L'ho ucciso io ».

Questo epilogo conferisce sincerità e freschezza a tutto il racconto, anche dove l'abile Wyler ricuce insieme motivi, situazioni, figure risapute, ma riprese e rinvigorite: il racconto fluisce morbido nei passaggi e negli impasti fra storia principale e motivi secondari, nello sviluppo interno dei protagonisti e nel gustoso disegno delle figure di contorno; merito anche della equilibrata sceneggiatura di Michael Wilson (il cui nome non appare nei titoli di testa, essendosi rifiutato di rispondere al Comitato di difesa contro le attività antiamericane) e della fotografia di Ellsworth Fredricks. Si veda il preciso uso del colore (che Wyler usa per la prima volta) per indicare, all'inizio, la differenza fra il carattere austero e rigido dei quaccheri e quello più accomodante d'un'altra confessione, reso con il tono grigio e smorto che domina le immagini della chiesa quacchera e col tono festoso dell'altra. Piace anche l'accento democratico che affiora qua e là senza cadere mai nella predicazione libresca. Mentre Josh e Caleb, il contadino negro, assistono alla nascita del vitellino, il ragazzo dice qualcosa sulla bellezza dell'animale ed il negro risponde secco che « ancòr più bello è il figlio dell'uomo » e rivela che anche lui ebbe un bambino, ma gli fu venduto come schiavo in Georgia. Un eccellente ritratto, *Friendly Persuasion,* d'una famiglia americana di cento anni fa, ricco di spunti vivaci ed a cui corrisponde una delle più sottili interpretazioni di Gary Cooper, che pare tornato ai non scordati tempi di Mister Deeds (ma la giuria, come s'è accennato in apertura, ha preferito premiare per l'interpretazione John Kitzmiller), con una sempre corretta Dorothy McGuire e la divertente caratterista Marjorje Main, in una delle tante azzeccate figure di contorno.

* * *

Sémia (Bulgaria), di Z. Jandov.

A parte i citati film della Polonia e della Germania Est, le democrazie popolari non hanno inviato a Cannes opere per noi illuminanti riguardo alla innegabile crisi interna che le attraversa, anzi hanno del tutto sfuggito l'attualità con una serie di film mediocri: il bulgaro *Sémia* di Zakhari

Moara cu noroc (Romania), di V. Iliu.

Les enfants perdus (Cecoslovacchia), di M. Makovec.

Dolyna Mirn (Jugoslavia), di F. Stiglic.

Ket Vallomas (Ungheria), di M. Kéleti.

Jandov, sui contadini dell'« ancien régime »; il rumeno *Moara cu noroc*, pesante ed approssimativo, che Victor Iliu ha tratto da un classico rumeno, Ion Slavici; il cecoslovacco *Les enfants perdus* di Milos Makovec, che non mantiene le promesse dell'avvio; l'jugoslavo *Dolyna Mirn* di France Stiglic, triste raccontino per ragazzi. Fa eccezione, se si vuole, l'ungherese *Ket Vallomas* che Marton Kéleti ha tratto da un libro di Gyorgy Hamos e che vorrebbe essere l'analogo magiaro del francese *Avant le deluge* di André Cayatte. Anche Kéleti osserva il fenomeno della delinquenza minorile in quegli strati di ceto medio ai margini fra piccola borghesia e classe operaia, dove il furto e l'aggressione nascono meno da un bisogno di denaro che non dal mito del ladro come « eroe », ereditato da certi fumetti, ma non vi è nulla di inedito. Discreta comunque l'interpretazione, in particolare del piccolo Tibor Csogor.

Il quarantunesimo (U.R.S.S.), di G. Ciukhrai.

Come testimonianza di un clima perlomeno diverso, vale piuttosto il sovietico *Sorok Pervyi* (Il quarantunesimo). Già con *La Cicala*, due anni fa a Venezia, si poteva notare un desiderio di nuovo nell'ultima leva dei registi sovietici, e lo confermava l'anno scorso *L'immortale guarnigione* di Agranenko; tuttavia l'esordio di Gregorji Ciukhrai sorprende per il suo ben definito distacco dai consueti schemi — in bene ed in male — del cinema sovietico. *Sorok Pervyi* non va sopravvalutato, è esempio di dignitosa produzione media ma non è, né credo si proponga d'essere, qualcosa di più d'un buon film d'avventure; è insomma il film che la cinematografia russa doveva ritenere il più adatto per Cannes, in vista d'un possibile sbocco nel mercato occidentale. Pure, proprio nella produzione media possiamo cogliere le connessioni col gusto di un pubblico, in questo caso quello sovietico.

Attorno al 1920, i superstiti d'un grande distaccamento di partigiani, che con le insegne dell'Armata Rossa simboleggiano la Rivoluzione momentaneamente sconfitta dai Bianchi, traversa a piedi senza cammelli l'immenso deserto del Kara-Koum, mentre molti uomini cadono vinti dalla fame, dalla sete, dalla stanchezza, per raggiungere il Mare d'Aral e di lì il proprio Stato Maggiore. E' fra loro Mariuska, una ragazza giovane e carina, indurita dalla guerra civile e divenuta soldato fra i soldati, fuciliera che ha già ucciso quaranta ufficiali nemici; il quarantunesimo, un biondo e aristocratico alto ufficiale, viene ferito e si arrende. A lei viene affidato in custodia durante la lunga traversata delle sabbie ardenti ed a lei è affidato perchè su una barca lo porti al di là del mare allo Stato Maggiore. Questa prima parte è tutta intera nella migliore tradizione epica del cinema russo, con quel capitano Evsiukov che riesce nell'impresa per l'illimitata fede che ha nella propria missione, con quella sentinella che s'addormenta inseguendo in sogno la pace dei campi e dei ruscelli del suo villaggio; le pagine si distendono in un ritmo ampio e solenne ove le immagini non suggono a qualche preziosa compiacenza figurativa (non a caso il prestigioso operatore in sovcolor è Serge Urusevski, il prediletto collaboratore di Pudovkin). Ma in mare un vento improvviso scuote le onde, sopraggiunge una furiosa tempesta ed il naufragio: Mariuska e l'ufficiale nemico si ritrovano soli in un'isola deserta, dove fra loro sboccia l'amore, al di là delle barricate.

Un nemico « simpatico » e un amore che trascende le lacerazioni rivoluzionarie è motivo inusitato nel cinema sovietico, per giunta sviluppato con freschezza ed autenticità di notazioni. Come è lontana da tante eroine sovietiche questa Mariuska che scioglie la propria durezza di fronte all'amore, alla prospettiva serena d'un focolare e d'una famiglia, questa Mariuska che nelle pause delle battaglie scrive dei versi per conservare intatta la propria umanità! Nei giovani registi russi dell'ultima leva s'avverte il rischio — forse ovvio, per reazione allo schema di prima — d'un ritorno « tout court » al romanticismo, vale a dire alla vetta più alta, ma anche storicamente più superata, della cultura borghese dello scorso secolo. I motivi romantici che nell'esordiente regista della *Cicala* restavano nell'ambito del gusto figurativo ma venivano contenuti e deviati dalle reminiscenze cecoviane, nel Ciukhrai di *Sorok Pervyi* esplodono in pieno. La conclusione del racconto, in cui un battello di Bianchi si avvicina all'isola, l'ufficiale gli corre incontro per essere riportato in salvo con la fidanzata, ma Mariuska gli spara e lo uccide, è stata interpretata da qualcuno come un « finale d'obbligo » di conformistica impostazione ufficiale. Al contrario, il mondo romantico e specie quello russo, non avrebbe espresso conclusione diversa dal superiore fatalismo di questo tragico epilogo. Del resto, Mariuska corre verso il cadavere dell'amato e lo abbraccia piangendo: ella ormai è una vinta, non una vincitrice, e Ciukhrai, lasciando lo spettatore col ricordo del disperato pianto d'una innamorata, dà al finale significato non equivoco (è interessante notare che il fascicolo di documentazione distribuito dalla delegazione sovietica porta fra l'altro questa frase: « è la storia di ciò che può vincere l'eternità, di quel che di più meraviglioso c'è al mondo: un grande amore »).

Don Quijote (U.R.S.S.) di G. Kosintzev.

Il secondo film del gruppo sovietico porta la firma d'un vecchio regista, Grigorji Kosintzev, ed è la riduzione d'un grande testo letterario, il *Don Quijote* di Cervantes. D'un romanzo di così vaste proporzioni, tanto che uscì in due volumi distinti, uno nel 1605 ed uno nel 1615, operare una riduzione alle due ore dello spettacolo cinematografico, impegna gli sceneggiatori alla difficile condensazione in poche sequenze dello spirito e dei motivi disseminati in migliaia di pagine. Uno sforzo consimile, quale si realizzò in Italia, con i risultati non disprezzabili che si conoscono, per *Guerra e pace*, non sembra abbia avuto luogo per il classico spagnolo. Kosintzev ha piuttosto cercato di dare una volgarizzazione per un pubblico standard internazionale del testo, scegliendo pochi episodi ed ignorandone del tutto altri, con un ritmo di racconto scorrevole che ricorda molti analoghi film statunitensi, della cui visione il regista non è certo immemore, e così dicasi per l'agile ed abile uso dello schermo panoramico. A quanto sappiamo di Cervantes, il *Don Quijote* nacque dopo che l'autore, abbandonato il teatro e la letteratura, s'era messo per vivere a fare il commissario per l'incetta del grano in Andalusia a favore dell'Invincibile Armata di Filippo II; un'opera amara, quindi, scritta in anni di miseria e di solitudine.

Kosintzev ha volutamente portato al massimo il tono amaro del romanzo, lasciando al « fido scudiero » Sancho Pancia la funzione di personaggio comico ma togliendo del tutto al « cavaliere della triste figura » ogni deformazione satirica. *Don Quijote,* secondo la discutibile ma non illegittima interpretazione del regista russo, diventa una sorta di precursore, un amico dei ceti più umili che non potendo lottare in altro modo per loro combatte una fantastica ma coerente battaglia morale. E' interessante sottolineare come sia proprio il contributo dell'attore Cerkasov, che pure — prima della sua grande stagione realistica — veniva dal grottesco e dal circo, e che fra le sue giovanili interpretazioni teatrali si segnalò appunto in un « Don Chisciotte », a rendere il personaggio in chiave drammatica. Così, e nel gusto « predicatorio » di certo cinema russo, ogni episodio termina con un lungo monologo di Don Chisciotte, che riassume la morale della vicenda; ed è indicativo che il regista insista più a lungo sulla burla della corte, preparata con estrema cura di particolari (l'arrivo dei messaggeri nel villaggio, il colloquio col leone, la nomina di Sancho a governatore) per conferire il massimo di carica drammatica alla conclusione, con il lungo silenzio del paladino di fronte alla rivelazione dello scherzo, silenzio in cui egli è il trionfatore, esprimendo il completo distacco da quell'ambiente sociale.

Rose Berndt (Germania Occ.), di W. Staudte.

Un'altra riduzione letteraria, di livello molto minore, è venuta dalla Germania occidentale. Ad un anno di distanza dalla versione cinematografica del zoliano *Assommoir,* Maria Schell è tornata ad interpretare, con *Rose Berndt,* un testo naturalista. Come Gervaise, Rose è una giovane donna del popolo pronta a donarsi senza difese, onesta e sana fondamentalmente ma cedevole di fronte all'ondata del sentimento. Un personaggio romantico, quindi, a cui pare sovrastare un fato inconoscibile e avverso, per cui l'amore diviene l'assoluto, il tutto, ma anche le toglie tutto, la ragione di vivere. Rose, a servizio in una fattoria, viene resa madre da Flamm, il padrone, da cui non sa difendersi vinta da una specie di rispetto filiale, Flamm che poi l'abbandona a se stessa non potendo — è sposato, ma è soprattutto « rispettabile » — assumersi una paternità illegittima ed adulterina; e poi sarà sedotta da Streckmann, un uomo forte e rude, e finirà sposa di Krel, un ometto da nulla, ma onesto e corretto che le darà infine una « rispettabilità ».

Il testo, un vecchio dramma di Hauptmann, non è un capolavoro letterario, anche se la letteratura tedesca può considerarlo un esempio tipico (che non vuol dire di per sè buono) del proprio teatro naturalista. Non convince il personaggio di Rose, le cui somiglianze con Gervaise, anch'essa, se così si può definirla, « innocente » malgrado le diverse esperienze d'amore, sono tutte formali: manca a Rose il sottile giuoco psicologico con cui Zola rendeva accettabile — per rivolta contro l'ingratitudine, per la chiusa atmosfera morale della gente che girava attorno all'ammazzatoio — il contraddirsi continuo fra la « angelicità » di Gervaise e i suoi amori. Inoltre, riesce sempre difficile l'applicare modi di altri e precedenti mo-

menti della storia della cultura ai tempi nostri, come se diversi non ne fossero i contesti spirituali e sociali; le perplessità che in qualcuno destò il ritorno naturalista di *Gervaise* poterono essere risolte nel tener conto che Clement s'era proposto una rievocazione colta d'un testo inquadrandolo storicamente nel suo mondo, mentre in*Rose Berndt* Wolfgang Staudte ha liberamente trasposto ai nostri giorni una vicenda ottocentesca, à noi estranea e superata, almeno nei modi frusti di Hauptmann.

Né convincono le varianti apportate al testo d'origine, e non tanto quella relativa a Streckmann, ingentilito rispetto al dramma, quanto riguardo alla morte del bambino. L'episodio è il perno su cui ruota l'epilogo: Rose attende la maternità come una liberazione, perché nel nuovo sentimento potrà restituire a se stessa la purezza perduta, nel dedicarsi alla missione di madre. Quando Streckmann svela le relazioni della ragazza ed il vecchio padre di lei lo querela, Rose sentec he il processo, a cui nega disperatamente tutto fino allo spergiuro per non morire di vergogna, la sommergerà in un'onta che nemmeno la maternità potrà superare, ed uccide il bambino. Nella trasposizione di Staudte, l'episodio perde ogni vigore solutivo, dato che il bambino, partorito d'improvviso in campagna, fra la neve, muore da sè di freddo. Il rifiuto della speranza viene espresso simbolicamente in un accenno lasciato però sospeso: dopo un burrascoso colloquio col padre, Rose getta nella stufa, a ridursi in cenere, il corpetto di lana che stava cucendo per il nascituro. Opera greve, condotta avanti senza una vera adesione del regista — in passato legato a temi realistici ed impegnati — con dignità e misura, anche nell'uso, nulla più che diligente, del colore, essa affida ogni peso alle eccezionali qualità di Maria Schell, che sempre supplisce alle deficienze del testo d'origine ed alla improbabilità della sua ambientazione moderna, con quei suoi ormai caratteristici mezzi toni, con il rapido e sempre diverso accendersi del sorriso, che compensa spesso la limitatezza d'una battuata o d'una situazione. Accanto a lei stanno correttamente Raf Vallone, che va acquistando una sua cifra lineare e semplice di buon rilievo, e Leopold Biberti.

Lo statunitense *The Bachelor Party*, e il francese *Le condamné a mort s'est échappé* sono chiarificatori per lo sviluppo della tematica, nel primo caso, e dello stile, nel secondo caso, di due importanti, in diversa misura, registi del secondo dopoguerra. Al tema centrale di *Marty*, la solitudine, si ricollega l'ultimo film di Delbert Mann, che pare avere ormai in Paddy Chayefsky il suo Zavattini, anch'egli interessato, sembra, ad una sorta di « pedinamento » dell'uomo nel suo vivere quotidiano, ma in una dimensione diversa, ove non è dato di trovare quelle impuntate zavattiniane che dànno in una battuta od in una « gag » un'efficace sintesi del personaggio o della situazione. Chayefsky è meno ricco di invenzione, più scorrevolmente normale nel modo di raccontare, a volte persino monotono nel gusto dei dialoghi lunghi in lunghe inquadrature.

The Bachelor Party (U. S. A.), di D. Mann.

The Bachelor Party è un film singolarissimo e solo una prima affrettata visione può farlo considerare da qualcuno il bis di *Marty*, dovuto alla formula fortunata di quello (pochi personaggi, una storia semplice e « media », attori poco conosciuti), e se è l'identità del tema a richiamare la fortunata opera precedente, è l'approfondimento di esso a distaccarle e se si vuole ad opporle. Veniamo al fatto: Eddie, un impiegato come cento altri, scapolo per vocazione, organizza una cena « da scapoli » in onore d'un collega di ufficio, Arnold, che di lì a qualche giorno darà l'addio al celibato. Alla cena è trascinato anche Charlie, a cui la moglie ha detto la mattina di attendere un bambino e che non si sente molto contento della cosa, avvertendo che una nuova responsabilità morale e finanziaria lo distaccherà in modo definitivo dagli anni spensierati della gioventù. Spregiudicato avvio, che rovescia molti cliché della produzione hollywoodiana ed imposta in termini serii e drammatici i problemi d'una giovane coppia di sposi, lei che sente la maternità come il felice completamento del suo itinerario umano di donna, lui estraneo e diffidente di fronte all'evento. La sequenza della cena, a cui ciascuno dà con i toni alti e scherzosi della bisboccia il senso d'una triste allegria forzata, è già graffiante di ironia, rispetto al tono garbato e leggero di *Marty*. Mentre, terminata la cena, escono schiamazzando per le strade o si trascinano sempre più ubriachi di locale in locale notturno, il ritmo sempre più allentato del racconto (fino a divenire a tratti monotono, come s'è detto) conferisce alla serata un valore di simbolo, la ricerca di sfuggire al proprio oggi nel rincorrere un ieri perduto. Uno di loro, scapolo già al di là dei quaranta, che la routine d'ufficio va già incartapecorendo, ripete ad intervalli meccanicamente: « Si vive una volta sola ».

Ora, in *Marty* il dramma della solitudine era in chiave « normale », intesa questa come incapacità a trovare una campagna (il protagonista, oltreché timido, era brutto e goffo) risolta dall'incontro con la zitella. *The Bachelor Party* rovescia i termini: Charlie è solo, malgrado abbia una moglie giovane e carina ed Arnold è indeciso fino all'ultimo circa l'immediato matrimonio, di cui avverte la non conclusività. Per ambedue, è vero, si potrebbe pensare che abbiano incontrato la donna sbagliata, ed anch'essi lo pensano, convinti che la soluzione del proprio problema umano consista sempre nel trovare una compagna. Infatti Charlie, dopo aver negato a se stesso di cercare un'avventura, finisce con l'abbordare una giovane esistenzialista, ma al momento decisivo si risolve a tornare a casa dalla moglie; ed Arnold, se giunge fin nella camera da letto d'una donna, le volge però subito le spalle e torna dalla fidanzata. Finale « morale »? Fino ad un certo punto. La carica distruttiva di convenzioni e di sentimenti con cui Mann e Chaeyfsky conducono il film è più forte della conclusione accomodante (pensiamo alla compiacenza con cui Mann pianta la macchina in faccia al gruppo che, a casa d'uno di loro, guarda con avidità da ragazzini una serie di pellicole pornografiche). Del resto Charlie « accetta » la vita matrimoniale e la paternità, le accetta come il modo di adempiere ai propri doveri con un minimo di soddisfazione, non ne è entusiasta; e anche Arnold « accetta »

l'idea del matrimonio imminente, pur non essendo innamorato, per cercare una variante alla monotona convivenza con la vecchia madre. La consapevolezza, che di ora in ora diviene ossessivamente lucida per ognuno, che quella che doveva essere una serata di divertimento acquista il senso d'una « messa alle corde » della propria esistenza, non trova sbocco positivo che non sia il dovere accettato dall'esterno, perché è il « meglio possibile » o perché « non si può fare altro ». Di qui il sottile conformismo, vale a dire la soluzione di comodo ad un reale pessimismo di fondo. Buona l'interpretazione: Charlie è Don Murray, il cow boy primitivo di *Bus Stop*, mentre E.G. Marshall e Jack Warden sono gli amici. Da segnalare la sofisticata Carolyn Jones che disegna la figurina dell'esistenzialista.

Un condamné a mort s'est échappé... (Francia), di R. Bresson.

L'argomento di *Un condamné a mort s'est échappé...* (o *L'esprit souffle ou il veut*) è inconsueto per un regista, come Bresson, costantemente lontano dai temi di attualità, volto ora all'incontro letterario (Diderot, Bernanos) ora all'austero dramma spirituale (*Les Anges du Peché*). La prodigiosa evasione del Comandante Devigny, condannato a morte dai Tedeschi nel '43 ed evaso dal Forte di Montluc, pare suggerire un film di movimentata avventura o di allucinante « suspense ». A ben guardare, c'è un motivo per cui Bresson ha scelto un soggetto del genere. Le preoccupazioni del regista francese sono non da oggi rivolte alla conquista d'uno stile « cinematografico » che non risenta della « contaminazione » di altre arti ed in particolare sia scevro di reminiscenze teatrali (e questo malgrado abbia avuto per collaboratori due uomini di teatro come Giraudoux e Cocteau); ed ecco la recitazione spesso affidata ad attori poco o punto noti, nei quali non preesiste una educazione teatrale, ecco la recitazione stemperarsi nell'immagine e l'immagine stessa non affidare la sua forza solo al movimento interno o al montaggio ma anche al tono della illuminazione, in Bresson essenzialissimo.

Egli dunque ha avuto con *Un condamné a mort s'est échappé* la grossa tentazione di fare il film puro, l'antiteatro. Gli attori sono presi « dalla vita », Jacques Leterrier, il protagonista, è uno studente di filosofia, la cornice storica — la Resistenza, l'occupazione tedesca — è ignorata, per non cedere alle tentazioni del romanzo, lo stesso ambiente della prigione è descritto per accenni, per scorci. Davanti alla macchina è quasi sempre il prigioniero che con pazienza certosina studia il piano d'evasione e con l'aiuto d'un solo cucchiaio usato per il manico come coltello prepara la fuga per mesi. Lo stile non differisce da quello del *Journal*: un montaggio lentissimo, con inquadrature lunghe, un tono fotografico d'un grigio opaco, che dovrebbe suggerire una sensazione di chiuso e richiamare per contrapposto il desiderio di libertà. Senonché, l'esercizio di stile, non sorretto da un tema che il regista possa scavare e approfondire, diventa fine a se stesso, generando spesso stanchezza; del resto, manca una vera « suspense », ed a ciò contribuisce un banale commento parlato che, nel riempire il vuoto di un dialogo pressocché inesistente, descrive pleonasticamente ciò che si vede rompendo costantemente l'atmosfera drammatica.

Komé (Giappone), di T. Imai.

Shiroi Sammyaku (Giappone), di S. Imamura.

High Tide At Noon (Gran Bretagna), di P. Leacock.

Yangtze Incident (Gran Bretagna), di M. Anderson.

Giro del mondo in 80 giorni (U. S. A.), di M. Anderson.

Qivitoq (Danimarca), di E. Balling.

Non più che un accenno meritano gli altri film. Il Giappone ha presentato un *Komé* di Tadashi Imai, il regista de *Le ragazze di Ochinawa,* sulla drammatica condizione umana di un villaggio di piantatori di riso e di pescatori, film oscillante fra l'indagine sociale ed il grosso romanzo popolare, non privo di momenti intensi e commossi, ma disorganico e frammentario. Ad esso ha aggiunto un eccellente documentario lungometraggio sul « tetto del Giappone », *Shiroi Sammyaku* di Sadao Imamura, che, se si richiama alla serie Disney come formula produttiva, si distacca da essa per una maggiore serietà scientifico-divulgativa.

La Gran Bretagna ha denunciato la crisi della sua produzione con due filmetti non degni d'un Festival: *High Tide At Noon,* di Philip Leacock, che figura inspiegabilmente fra gli « invitati » (è un romanzetto d'ambiente peschereccio con modeste ambizioni psicologiche), e *Yangtze Incident,* corretto ma commerciale film di guerra, che ricorda un poco, per argomento, il recente *La battaglia del Dio della Plata.* Per inciso, il suo autore è quello stesso Michael Anderson che ha diretto, sotto la vigile sorveglianza di Mike Todd, il « kolossal » *Around World in 80 Days,* che ha aperto il Festival all'insegna dell'elefante produttivo lanciato alla conquista dei mercati. Buoni documentari turistici a colori, ma inconsistenti se considerati come film a soggetto, sono apparsi il danese *Qivitoq* di Erik Balling ed il norvegese *Same Jakki* di Per Host, dedicato ai Lapponi.

Same Jakki (Norvegia), di P. Host.

Funny Face (U. S. A.), di S. Dohen.

La casa di Angel (Argentina), di L. Torres-Nillson.

Varrà la pena di riprendere il discorso sullo statunitense *Funny Face,* un nuovo « musical » in Cinemascope di Stanley Donen, basato sulla combinazione dell'anziano ma disinvolto Fred Astaire e della giovane sofisticata Andrey Hepburn, piuttosto debole come invenzione di sceneggiatura, salvo una gustosa satira delle mannequins all'inizio, che si raccomanda però per l'eccezionale impiego del colore (Donen si sbizzarrisce a ricreare in *Funny Face* il gusto vivace ma terso e distaccato delle grandi riviste illustrate tipo « Life »).

Fustina (Spagna), di Saenz de Herédia.

Elokuu (Finlandia), di M. Kassila.

Rekava (Ceylon), di L. J. Peries.

Ila Ayn (Libano), di G. M. Nasser.

Gothama il Buddha (India), di R. Kanna.

Senza alcun pregio l'argentino *La casa del Angel* di Leopold Torres-Nillson, mentre lo spagnolo *Faustina* del vecchio mestierante José Saenz De Heredia rifà il verso senza molti spunti nuovi al *Cielo può attendere* di Lubitsch e il finlandese *Elokuu* di Matti Kassila non riesce a tradurre l'atmosfera di rimpianto e di delusione per una vita fallita che era nel romanzo di Sillampaa. Un cenno positivo merita l'esordio di Ceylon con *Rekava* di Lester James Peries, storia ancora un po' ingenua ma condotta con dignità d'un presunto piccolo guaritore (l'altro esordio, quello del Libano con *Ila Ayn* di George M. Nasser è al contrario al di sotto del minimo tecnico richiedibile), come positivamente va guardato il tentativo indiano di Rajban Khanna di raccontare drammaticamente la vita di *Gothama il Buddha* attraverso la scultura antica, montata però in modo « narrativo » e non « documentario ».

Nel clima fieristico di Cannes, hanno a stento trovato posto due « retrospettive », ordinate però senza molto criterio e non accompagnate da

Le retrospettive.

presentazioni o da dibattiti, una, limitata a due proiezioni e nemmeno integrali, dedicata ad Akira Kuroshawa, di cui si è potuto gustare qualche frammento di *Ha Kuchi,* singolarissima riduzione moderna dell'« Idiota » di Dostoievskij, l'altra dedicata al film comico, dove hanno trovato posto, fra l'altro, l'edizione integrale di *Sept Ans de Malheur* (1923) di Max Linder ed il sorprendente *Duck Soup* (1933) di Leo McCarey con i Marx Brothers, mai giunto in Italia, e sui cui meriti mi ripropongo di scrivere in seguito.

(N.d.A. - Non mi sono soffermato sulla eccellente selezione italiana, perché di *Guendalina* ha scritto Fernaldo Di Giammatteo nel fascicolo di maggio di « Bianco e Nero », e su *Le notti di Cabiria* scrive ampiamente Lino Del Fra in questo numero).

* * *

La Giuria del X Festival International du Film di Cannes — composta da Jean Cocteau (*Francia*), Dolores Del Rio (*Messico*), Maurice Genevoix (*Francia*), George Huisman (*Francia*), Maurice Lehmann (*Francia*), André Maurois (*Francia*), Marcel Pagnol (*Francia*), Michael Powell (*Gran Bretagna*), Jules Romains (*Francia*), George Stevens (*Stati Uniti*), Vladmir Voltchek (*Cecoslovacchia*) — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *Friendly Persuasion* (U.S.A.) di William Wyler. PREMIO SPECIALE DELLA GIURIA: *Kanal* (Polonia) di Andrej Wajda, e *Det sjunde inseglet* (Svezia) di Ingmar Bergman. PREMIO SPECIALE per lo scenario originale, le qualità umane e la sua grandiosità romanzesca: *Sorok pervyi* (U.R.S.S.) di Grigori Ciukhrai (premio assegnato all'unanimità). PREMIO PER IL MIGLIORE REGISTA: Robert Bresson (Francia) per *Un condamné a mort s'est échappé* (premio assegnato all'unanimità). PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE FEMMINILE: Giulietta Masina e il suo personaggio, con un omaggio a Federico Fellini (Italia) per *Le notti di Cabiria* (premio assegnato all'unanimità). PREMIO PER LA MIGLIORE INTERPRETAZIONE MASCHLE: John Kitzmiller per *Dolyna Miru* (Jugoslavia). PREMIO PER IL DOCUMENTARIO ROMANZATO, ex aequo: *Shiroi Sanmyaku* (Giappone) di Sadao Imamura e *Qivitoq* (Danimarca) di Erik Balling. MENZIONE SPECIALE per la sua bellezza morale e plastica: *Gotoma the Buddha* (India) di Rajbans Khanna. PREMIO PER LA MIGLIORE SELEZIONE NAZIONALE: *Francia* (*Celui qui doit mourir* di Jules Dassin, *Un condamné à mort s'est échappé* di Robert Bresson, *Niok,* documentario, *Toute la beauté du monde,* documentario).

* * *

La Giuria dei cortometraggi — composta da Claude Aveline (*Francia*), Alberto Lattuada (*Italia*), Wladimir Golovnia (*U.R.S.S.*), Albert Lamorisse (*Francia*), Jean Vivié (*Francia*) — ha assegnato i seguenti premi:

PALMA D'ORO: *Courte Histoire* (Romania). PREMIO DEL DOCUMENTARIO: *Capitale de l'or* (Canada) per la sua animazione originale di fotografie d'eccezione. PREMIO PER IL FILM SULLA NATURA: *Wiesensommer* (Germania occ.) per la poesia della sua realizzazione. MENZIONE SPECIALE: *Ochotniki iujnikh morey* (U.R.S.S.) per il notevole lavoro dell'operatore.

La Giuria dell'Office catholique international du cinéma (O.C.I.C.), cui partecipava per l'Italia Enrico Baragli S.J., ha emesso il seguente verdetto:

Nel 1957, la Giuria dell'O.C.I.C. del X Festival di Cannes, messa di fronte a più opere ricche di valore artistico, morale ed ideologico; più specialmente impressionata dalla qualità eccezionale di due film, *Celui qui doit mourir* di Jules Dassin e *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini, ma sensibile ugualmente alla complessità o all'ambi-

guità del loro significato, attribuisce loro una MENZIONE MOLTO ELOGIATIVA per il coraggio con cui essi denunciano diversi aspetti dell'egoismo umano al quale oppongono le virtù della giustizia e della carità cristiana.

* * *

La Commissione superiore tecnica della cinematografia francese ha assegnato il suo Gran Premio a:

Il sogno dei Gonzaga (Italia) di Antonio Petrucci (documentario), per il virtuosismo dei movimenti di macchina e la bellezza degli effetti di illuminazione; a *Toute la mémoire du monde* (Francia, documentario), per l'armoniosa utilizzazione dei piazzamenti di macchina e per la qualità della fotografia; a *The Bachelor Party* (Stati Uniti) di Delbert Mann, per il giudizioso equilibrio degli effetti d'ambiente sonori e dei dialoghi; a *Berceaux* (Ungheria) e *Wiesensommer* (Germania - documentario), ex aequo, per l'eccellenza delle riprese microscopiche a colori.

I film

Recensioni di LEONARDO AUTERA, GIULIO CESARE CASTELLO, TULLIO KEZICH, ERNESTO G. LAURA, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI,

Le blé en herbe
(QUELLA CERTA ETA')

REGIA: Claude Autant-Lara.

SOGGETTO: dal romanzo omonimo di Colette. SCENARIO E DIALOGHI: Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Autant-Lara. FOTOGRAFIA: Robert Le Febvre. SCENOGRAFIA: Max Douy. MUSICA: René Cloerec. MONTAGGIO: Madeleine Gug.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Vinca*: Nicole Berger; *Phil*: Pierre-Michel Beck; *signora Dalleray*: Edwige Feuillère; *il padre*: Charles Deschamps; *la madre*: Renée Devillers; *il cineasta*: Louis De Funés. ALTRI INTERPRETI: Charles Camus, Julienne Paroli.

PRODUZIONE: Franco - London Film. ORIGINE: Francia, 1953. DISTRIBUZIONE: Columbia-CEIAD.

I film di Claude Autant-Lara hanno sempre, in genere, i loro quarti di nobiltà letteraria in regola: la fonte può chiamarsi Radiguet oppure Stendhal, Feydeau oppure Mac Orlan, Aymé oppure Colette, i risultati saranno sempre interessanti e «civili» anche quando discutibili. *Le blé en herbe,* giunto in Italia, dopo lunga anticamera in sede di censura, con questo titolo che evoca reminiscenze deannadurbiniane, non fa eccezione alla regola. (Il disco verde concesso ad opere come *Du Rififi chez les hommes* e come *Le blé en herbe* è tra i cospicui titoli di merito acquisitisi dall'on. Brusasca, dal cui pacato buonsenso noi attendiamo sempre l'autorizzazione alla divulgazione di *Le diable au corps* e di *La ronde.* Vorremmo però osservare come la prassi di concedere il visto a questo o quel film solo a prezzo di tagli più o meno notevoli — il famoso ombrello di *Rififi!* — appaia piuttosto discutibile quando si tratti di opere di ragguardevole levatura artistica. Certo, sempre meglio questo che la negazione del visto: ma non sarebbe possibile ammettere il principio per cui almeno in un ristrettissimo numero di salette tali film potessero essere visibili nella loro integrità, in edizione originale?).

Le blé en herbe si presenta, nella filmografia di Autant-Lara, come il film gemello, in un certo senso, di *Le diable au corps.* Il che non significa, naturalmente, che i risultati con esso conseguiti siano dello stesso splendore. Ma la tematica relativa all'amore adolescente ed attinta da una illustre fonte letteraria non può non indurre ad un accostamento tra le due opere. Non foss'altro per constatare come la medesima *équipe* di scenaristi e regista (Aurenche, Bost e Autant-Lara) abbia impiegato, nei due casi, due tecniche diverse nei confronti dei testi narrativi prescelti: più libera nel caso di *Le diable au corps,* nei confronti del quale gli sce-

negoziatori hanno adottato il criterio della « ri-creazione » (peraltro vigile nel cogliere integralmente lo spirito, l'anima di un libro); più « fedele » nel caso di *Le blé en herbe*. Certo, in fatto di fedeltà occorre intendersi: è possibile realizzare un film ispirato a *Le blé en herbe* di Colette limitandosi a tradurre in immagini le pagine della scrittrice? Direi di no. Più che un romanzo, *Le blé en herbe* è un poemetto in prosa, un « idillio », che ha protagonista il sesso: il sesso in una coppia di teneri adolescenti in isboccio, i quali lo scoprono integralmente dopo che il ragazzo è stato iniziato ai misteri dell'amore da una « signora in bianco » comparsa un po' misteriosamente sull'orizzonte della sua esistenza ormai soggetta ai primi, indistinti turbamenti.

Ora, *Le blé en herbe* è sostanzialmente un romanzo quasi privo di fatti e nel quale, spesso, anche i pochi fatti sono raccontati allusivamente, è un romanzo dove contano sopra tutto le sensazioni, che Colette era maestra nel suggerire con una dovizia stilistica incomparabile. Ora, ha notato acutamente André Bazin come nel film manchino appunto le sensazioni cromatiche, olfattive, etc., di cui il romanzo è ricolmo. La lacuna era, per così dire, scontata all'atto stesso dell'inizio del lavoro di adattamento. Ma, a parte ciò, appare chiaro che il problema che si è posto ai riduttori è stato quello di sciogliere l'atmosfera un po' velata del poemetto, facendola coagulare in precise situazioni drammatiche. Aurenche, Bost e Autant-Lara si sono anzi tutto preoccupati di creare delle psicologie a tutto tondo (quelle dei tre protagonisti; a differenza che in *Le diable au corps* essi hanno infatti preferito lasciare nell'ombra, come accade nel romanzo, i parenti), evitando che, come nella pagina di Colette, essi si scontornassero facendo corpo con la natura, con l'ambiente circostante.

In quest'opera di definizione psicologica il regista ha trovato una collaborazione essenziale da parte degli interpreti: l'acerbità pungente e mutevole di Nicole Berger, la durezza inquieta e vibratile di Pierre-Michel Beck mi pare rispondano *in pieno* alle esigenze del racconto. Meno persuaso mi ha lasciato Edwige Feuillère, non solo in quanto talvolta essa risolve il proprio personaggio, di una femminilissima opulenza, più che altro attraverso le risorse di un mestiere che tradisce certe sottolineature di origine teatrale, ma anche in quanto essa non corrisponde fisicamente al personaggio immaginato dalla scrittrice. Il quale ha trenta o trentadue anni, mentre la Feuillère 1953 ne denunciava agevolmente (siamo generosi) una quarantina(in realtà ne aveva quarantasei). Ora, *Le blé en herbe* non è *Chéri*: un siffatto spostamento anagrafico comporta conseguenze spiacevoli nell'impostazione del rapporto con il ragazzo, che assume un sapore vagamente equivoco. (In Francia esistevano altre attrici, la Presle, per esempio, meglio in grado di assolvere quel compito, l'interprete ideale per il quale sarebbe Deborah Kerr, che non per nulla ha recitato sulle scene in *Tea and Sympathy*, commedia dove il suo personaggio ha caratteristiche e funzione analoghe).

Riguardo al problema della fedeltà alla lettera del testo, non giurerei che la soluzione prescelta abbia giovato al film, anche se lo scrupolo si è spinto fino alla riproduzione di al-

cune « trovate » e di diverse fra le non molte battute di dialogo del romanzo: la seconda parte della narrazione, privata dell'atmosfera « sensoriale » di Colette e tradotta in termini di racconto psicologico (con l'intervento del fattore gelosia da parte di Vinca) ha finito per opacizzarsi. Assai più fresca e fervida la parte iniziale, che introduce, definendoli acutamente, i personaggi, l'ambiente, la tematica fondamentale del racconto. E' interessante a notarsi, in proposito, come in tal senso una funzione essenziale rivesta la sequenza d'apertura — la più vivida del film, — la quale è anche l'unica che non trovi riscontro nel testo di Colette (le altre aggiunte o spostamenti rientrano in un normale lavoro di adattamento, guidato da scrupoli, come dicevamo, di « fedeltà »). Si pensi a quella spiaggia spazzata dal vento e su cui incombe cupo l'uragano incipiente, alla presentazione di Phil evoluzionante sul sandolino tra i flutti agitati, al suo rovesciamento, alla apparizione di lui ignudo alle piccole collegiali (quella nudità adolescente introduce con pregnante efficacia il tema dominante del senso, dal quale la narrazione è informata), alla presentazione non meno suggestiva di Vinca, così indispettita ed affannata insieme per la scappata del suo amichetto: tutto un preludio orchestrato con mano maestra (basti ricordare l'estro di certo impegno della macchina da presa, a filo d'acqua, per esempio) e tale da definire esaurientemente un particolare tipo di rapporto tra due personaggi e la cornice entro cui esso si sviluppa.

Del resto, fin che il film propone e sviluppa il tema centrale al di fuori da specifici nodi drammatici, il racconto gode di una delicata fragranza (di cui sembra non essere stato immemore il Lattuada di *Guendalina*: o forse, più direttamente, egli si è ricordato di Colette, cui certi aspetti del suo film riconducono); poi, come dicevo, la necessità di stringere tali nodi in una dimensione narrativa che non trova preciso riscontro nella pagina scritta ha come fatto un po' sfiorire la vena, l'ha resa più sorda ed ovvia: l'« idillio » ha ceduto il posto al drammetto, sia pur sempre sorretto dal lume dell'intelligenza e dal rispetto profondo per una fonte letteraria così incantevolmente autentica.

g. c. c.

Les aristocrates
(Gli aristocratici)

Regia: Denys de la Patelière.

Soggetto: *dal romanzo di* Michel De Saint-Pierre. *Sceneggiatura*: Denys de la Patelière *e* Roland Laudenbach. Dialoghi: Roland Laudenbach. Fotografia: Pierre Petit. Musica: René Cloerec. Scenografia: Paul-Louis Boutié. Montaggio: Robert Isnardon.

Personaggi e interpreti: *Giovanni di Rémicourt-Porringes, marchese di Maubrun*: Pierre Fresnay; *Daisy, sua figlia*: Brigitte Auber; *Arthus*: Jacques Dacmine. Altri interpreti: François Guérin, Georges Descrières, Michel Etcheyerry, Alain Quercy, Maurice Ronet, Yolande Laffon, Guy Henry, Guy Decomble, Jana Morlet, Madeleine Barboulée.

Produzione: Societé Française de Cinématographie - S.N.E.G. - Film St. James, 1955. Origine: Francia. Distribuzione per l'Italia: Disco Film.

E' il caso di dirlo: credevamo di vedere un attore, abbiamo trovato un uomo. Prima di ogni altra cosa, *Gli aristocratici* è il film di un attore:

Pierre Fresnay. Erano « suoi » film *Le puritain* e *Cheri-Bibi, Monsieur Vincent* e *Le defroqué* (e anche, più di quel che a suo tempo ci parve, *Dieu a besoin des hommes*).

Con questo marchese di Maubrun, Pierre Fresnay, il più aristocratico attore di Francia, ha realizzato ancora una volta quella che padre Ayfre definì audacemente « una misteriosa unione ipostatica inversa »: ha fatto in modo, cioè, che il suo personaggio divenisse, sotto i suoi lineamenti, persona. Scriveva l'acuto critico francese a proposito di *Dieu à besoin des hommes*: « Ci troviamo, dunque, di fronte a un caso — limite dove il primato dell'attore è tale, e tale la sua genialità, che avviene una specie di capovolgimento e tutta la messa in scena che era stata fatta per lui, ritorna a essere *in funzione* di colui di cui egli non è che il supporto carnale, in funzione dell'uomo di cui ci stanno raccontando la storia... ».

Quest'uomo è Giovanni di Rémicourt-Porringes, marchese di Maubrun, il protagonista di un romanzo di Michel de Saint Pierre (tradotto in italiano da Marise Ferro) che nel 1955 vinse il gran premio dell'Accademia francese. E' un gentiluomo di campagna, un membro di quell'aristocrazia terriera e cattolica che fece grande la Francia per secoli. Credente ma con sfumature di giansenismo, praticante ma con puntigli anticlericali, questo signore regola i suoi rapporti con il prossimo — figli, mezzadri o vicini, non importa — secondo tradizionali princìpi di autorità, tutt'altro che scevri d'amore: si considera signore dei suoi figli come padre per i suoi coloni. Sempre, comunque, per investitura divina.

E' l'estate e nel castello di Maubrun — così patetico nella sua decadenza e pur così vivo di memorie — si riuniscono intorno al marchese i suoi sette figli: dal primogenito Arthus che fa il diplomatico ad Ankara (e arrotonda gli stipendi ministeriali trafficando in tappeti) ai due gemelli « terribles » ancora in calzoni corti; da Philippe che indossa la tunica dei gesuiti a Pierre che studia a Oxford, a Daisy e a Gontran che col padre vivono l'intero anno e lo aiutano, la prima occupandosi della casa, il secondo amministrando le tenute. Di quest'incontro e dei contrasti che ne nascono è fatto il film il cui tema centrale, però, non è tanto — come potrebbe sembrare — l'urto tra due generazioni, quanto il contrasto insanabile tra due mondi, tra due concezioni della vita. Il marchese di Maubrun è un uomo che si rifiuta al suo tempo e che del suo tempo respinge gli ideali e i costumi: per lui « moderno » non è sinonimo di « migliore ». I valori in cui crede sono monete fuori-corso (meglio, hanno un altro corso): si chiamano onore ed eroismo, tradizione e sacrificio. Non può capire — cioè amare — gli uomini del suo tempo che per lui, come per Bernanos, hanno « il cuore duro e il ventre sensibile ».

Sarebbe soltanto un patetico e leggermente ridicolo anacronismo vivente se non trovasse in seno alla sua stessa famiglia gli elementi che ne fanno un personaggio drammatico. Il mondo che Giovanni di Rémicourt-Porringes rifiuta è rappresentato nei suoi figli: nell'affarismo di Arthus, nell'intellettualismo e nella viltà di Pierre, nella scialba religiosità di Philippe, nella ricerca della felicità di Daisy (« La felicità! — le dice il padre — e chi ha mai stabilito che dobbiamo essere felici? »), nella sre-

golata vivacità dei gemelli. Ma sono posizioni capovolgibili: l'affarismo di Arthus è anche spirito di iniziativa. Philippe è un giovane angosciato dai problemi del suo tempo, la sfrenata marioleria dei ragazzi è una reazione alla troppo rigida educazione paterna e così via. Si potrebbe osservare, a questo punto, che il contrasto tra il marchese e il nostro tempo è soltanto apparente (perchè il suo mondo non esiste più) o, comunque, troppo eccezionale per assumere un profondo significato umano. Ma il film trova una ragione d'essere proprio nell'eccezionalità di questo personaggio, di questo « ritratto in piedi » che Pierre Fresnay disegna con un'intensità e una precisione prodigiose. Pur dando atto a Denys De La Patellière e a Roland Laudenbach (che non a caso è nipote di Fresnay) di aver lavorato con intelligenza nella riduzione del romanzo, non si può non rilevare come alla radice dell'insufficienza artistica di *Gli aristocratici* sia la sproporzione di statura tra il protagonista e gli altri personaggi; e il contrasto cui dianzi si accennava ne risulta ulteriormente indebolito.

Bisogna notare, comunque, che nell'ultima parte la sceneggiatura, si distacca sensibilmente dalla vicenda originale di Michel de Saint Pierre; è stato, fra l'altro, completamente eliminato il personaggio di un'istitutrice della quale il marchese si innamora. A nostro avviso, di questa potatura il film si giova ma la figura del marchese diventa così quasi emblematica. Si torna in tal modo al discorso iniziale sul primato dell'attore. E' evidente, infatti, che le modifiche apportate dagli sceneggiatori alla vicenda sono tutte in funzione del protagonista; ci sembra significativo che il film raggiunga proprio nell'ultima parte — cioè quella rinnovata in confronto al romanzo — i suoi momenti più alti: con la scena nella camera ardente e l'ultimo, straziante abbraccio del marchese al figlio morto, con il funerale e il ritiro nel convento il racconto sfiora quel che l'eccessiva complessità tematica di fondo e l'immaturità espressiva del regista non potevano dargli: lo stile.

m. m.

Notre-Dame de Paris
(NOTRE-DAME DE PARIS)

REGIA: Jean Delannoy.

SOGGETTO: *dall'omonimo romanzo di* Victor Hugo. SCENEGGIATURA: Jean Aurenche *e* Jacques Prevert. FOTOGRAFIA (*Cinemascope, Eastmancolor*): Michel Kelber. MUSICA: Georges Auric.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Esmeralda*: Gina Lollobrigida; *Quasimodo*: Anthony Quinn. ALTRI INTERPRETI: Jean Danet, Alain Cuny, Daniele Dumont, Jean Tissier, Maurice Sarfati, Valentine Tessier, Robert Hirsch, Philippe Clay.

PRODUZIONE: Robert Raymond Hakim *per la* Paris Film - Panitalia. ORIGINE: Francia, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Titanus.

Victor Hugo, che morì « in odore di moltitudine » (come dice un divertente epigramma dell'argentino Beniamin Taborga, riferito da Eugenio D'Ors), continua a servire attraverso il cinema i fedelissimi della letteratura popolare. Questa riduzione di *Notre Dame de Paris* porta, salvo errore, il numero cinque. L'hanno preceduta: un film diretto da Albert Cappellani nel 1911, con Henry Krauss (Quasimodo) e Stacia Napierkowska (Esmeralda); un «single-reel» di produzione inglese, apparso nel 1922, con Sybil Thorndi-

ke; la classica edizione di Lon Chaney (*The Hunchback of Notre Dame*), diretta da Wallace Worsley nel 1923, con Patsy Ruth Miller nella parte della zingara; e finalmente il « remake » del '39, con un Charles Laughton dai lineamenti stravolti (« La mia truccatura era orribile... — narra l'attore nella biografia scritta da Kurt Singer — Non si è mai visto niente di più schifoso »): accanto a Laughton, nel film diretto da William Dieterle, c'era la sua protetta Maureen O'Hara, poco più che esordiente.

Notre Dame de Paris è un romanzo farraginoso, contorto, spesso decisamente sgradevole. Hugo lo pubblicò nel 1831, a ventinove anni, nel clima di quella « Gothic Story » che Horace Walpole aveva lanciato mezzo secolo prima con *Il castello d'Otranto*. Il fascino che la vicenda del campanaro gobbo ha sempre esercitato sulla fantasia popolare deriva al libro proprio da quella « dismisura ed esagerazione », già rilevata da Francesco De Sanctis nelle prose dell'autore e confermata da una bella pagina del diario di Gide (22 maggio 1907), dove si parla della *Salomè* di Strauss e, per analogia, della « truculenza comica in Hugo »; il paragone viene trasferito anche ai *Maestri cantori* di Wagner: « ...stesse cause; e stesse cause dei difetti. Indiscrezione dei mezzi e monotonia degli effetti, fastidiose insistenze, insincerità manifesta: mobilitazione ininterrotta di tutte le risorse. Così Hugo, così Wagner, quando le metafore gli vengono in testa per esprimere un'idea, non sceglierà non ce ne risparmierà alcuna... ».

Soprattutto per *Notre Dame de Paris* possiamo accettare la definizione del Croce, che fece di Hugo uno scrittore fondamentalmente barocco (« nel senso logico e teorico del termine, che importa, com'è noto, sostituzione degli effetti della poesia con quelli di *sorprendente* o *stupefacente* »). A parte ogni valutazione di carattere estetico, e la spontanea insofferenza che può suscitare nel lettore moderno l'orchestrazione pesante e complessa di un romanzo come *Notre Dame*, resta in queste pagine polverose un'immagine dell'antica Parigi, stretta intorno alle fredde e immense navate medievali della sua cattedrale, ai mille mostri deformi che la fantasia gotica dei costruttori disseminò fra le guglie e le gallerie della chiesa, quasi a beneficio degli artisti romantici che ne avrebbero assaporato il mistero nel XIX secolo. Ci si poteva aspettare che un regista come Jean Delannoy (spesso attento ai valori letterari dei pretesti di spettacolo che gli sono stati offerti, da Cocteau a Sartre e alla *Sinfonia pastorale* di Gide) avrebbe tratto dal romanzo gli elementi più tipici e pittoreschi, alla ricerca di quell'effetto di sorpresa e di orrore che non mancò, sia pure episodicamente, ai film precedenti.

Eccoci invece di fronte a uno spettacolo decisamente sbagliato, dove la cupa visione vittorughiana viene riprodotta senza gusto nè intelligenza, come una specie di lettura obbligata, di riassunto smilzo e dilettantesco. L'ormai immancabile puntualità del « décor » non basta a risvegliare le curiose suggestioni del romanzo, che la sceneggiatura si limita a parafrasare cautamente. Non c'è una sequenza che non appaia realizzata di malavoglia: tutto è sciatto, faticoso, privo di stile; e ci fa rimpiangere

l'estro barocco di un Orson Welles, che persino nei ghirigori di un film chiassoso e inutile come *Lo straniero* sapeva divertirsi e far divertire (Welles sarebbe stato, secondo noi, il regista più adatto per trasferire sullo schermo i toni foschi e le sinistre risonanze di *Notre Dame*).

Gli attori sono pessimi. Anthony Quinn, altre volte acuto e attentissimo, si è trincerato dietro un mascherone al solito piuttosto ributtante (solo la famosa gobba sporge un po' meno) e a una serie di atteggiamenti scimmieschi che risolvono in maniera assai superficiale il problema dello sciagurato personaggio di Quasimodo. Alain Cuny, nella parte del turpe Claudio Frollo, è di una monotonia esasperante. Esmeralda ci riporta una Lollobrigida leggermente ingrassata(con il risultato che appare più piccola di statura), le consuete espressioni da film comico-sentimentale e una disinvolta esuberanza che non ha niente da spartire con la sensualità della zingara di Victor Hugo.

Abbiamo visto il film in una sala milanese di seconda visione, in mezzo a pochi spettatori inclini a commenti scettici sull'abilità della Lollobrigita come danzatrice e sulla verisimiglianza del trucco di Quinn. Stavamo quasi per concludere che ormai nemmeno il grosso pubblico abbocca ai film realizzati in chiave di malafede artistica, quando ci è caduta sotto gli occhi una notizia dell'Ansa da Parigi. Apprendiamo perciò che in Francia *Notre Dame de Paris* ha battuto il record dell'annata incassando (la cifra è ufficiale) 201 636.725 di franchi.

t. k.

Heaven Knows, Mr. Allison
(L'ANIMA E LA CARNE)

REGIA: John Huston.

SOGGETTO: *dall'omonimo romanzo di* Charles Shaw. SCENEGGIATURA: John Lee Mahin *e* John Huston. FOTOGRAFIA: (*Cinemascope, colore De Luxe*): Oswald Morris. MUSICA: Georges Auric. MONTAGGIO: Elizabeth Haffenden.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Suor Angela*: Deborah Kerr; *Mr. Allison*: Robert Mitchum.

PRODUZIONE: Buddy Adler *e* Eugene Frenke *per la* 20th Century Fox. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE: 20th Century Fox.

La constatazione che John Huston ha realizzato *Heaven Knows, Mr. Allison* nel giro di poche settimane, in un'isoletta del Sud Pacifico, sulla base di uno scenario sommariamente elaborato da lui stesso col concorso di John Lee Mahin, dopo che per il suo film precedente, *Moby Dick*, gli sono occorsi ben tre anni per condurne a termine la realizzazione, non è cosa che desta meraviglia nè, al tempo stesso, ci induce a credere che egli abbia annesso ben poca importanza a questo suo lavoro più recente e tanto meno che lo abbia eseguito per sopperire ad esigenze estranee alla sua personalità. Huston non è nuovo ad un tal genere di imprese, improvvisamente ideate ed altrettanto rapidamente eseguite.*The African Queen* e *Beat the Devil* sono film ugualmente eseguiti in periodi di tempo relativamente brevi; ma è noto come ad essi il regista pensasse — starei per dire « anelasse » — già nel corso della realizzazione di opere ben altrimenti impegnative, quali *The Red Badge of Courage* e *Moulin Rouge*.

A proposito dei film cosiddetti

« minori » di Huston è proprio il caso di parlare — pur dovendo usare un termine oltremodo sfruttato — di « vacanze »; ma si intenda il termine in un'accezione del tutto particolare, che potrà rimanere propria di questo regista e che non ha niente a spartire con le « evasioni » più o meno totali che, per volere o per forza, troppo spesso si concedono molti pur notevoli registi di Hollywood. Huston, in questi casi, non concede niente a nessuno, non vende a nessun prezzo e a nessun produttore la sua straordinaria abilità tecnica: intende semplicemente spiegare di getto la sua vena più intima e genuina, senza rispetto per alcuno che per se stesso, senza dover render conto del proprio operato ad un Crane o ad un Melville, e tanto meno alla realtà culturale di un Toulouse-Lautrec. Ciò che da principio sembra maggiormente impressionarlo ed affascinarlo — rifacendosi pur sempre a testi letterari; ma ora semplicemente di un Helvick, di un Charles Shaw o al più di un Forester — sono le situazioni estremamente delicate e improbabili, nelle maglie delle quali vengono ad impigliarsi alcuni personaggi altrettanto eccezionali e disparati. E' quanto gli basta per volgere in chiave umoristica ed ironica le situazioni più drammatiche e portare il giuoco alle estreme conseguenze. Per far ciò, un regista meno provveduto tradurrebbe in caricatura la tipologia dei vari personaggi; Huston invece conferisce e conserva a questi ultimi le più delicate sfumature di sentimenti umani, forse più evidenti e precise che nei suoi film maggiori.

Venendo a *Heaven Knows, Mr. Allison* — la « vacanza » di Huston dopo l'« incubo » del *Moby Dick* — è chiaro che esso rimanda ad alcuni motivi e situazioni che già stavano alla base di *The African Queen*. Anche nel film più recente ci troviamo al cospetto di una coppia di personaggi oltremodo scombinata, almeno all'inizio: Suor Angela, una religiosa decisa a pronunciare i voti, tutta soffusa di spirituale candore, e Mr. Allison, un giovane caporale dei « marines » orgoglioso della propria missione, dalle oscure origini (neonato è stato rinvenuto in un cesto abbandonato nalla Allison Street di Brooklyn) e rotto alle più crude esperienze della vita; i quali s'incontrano in un'isola del Pacifico sconvolta dalla guerra, prima deserta poi occupata dalle truppe nipponiche fino al sopraggiungere di quelle americane. Il racconto si sostiene unicamente sul continuo giuoco psicologico delle due creature, indotte dal caso ad accomunare le loro forze per sopravvivere: l'una vi immette la propria fede, l'altro procede d'istinto; alla fine, superato l'incidente della dichiarazione d'amore del caporale alla bella suorina, i due disparati caratteri riusciranno a comprendersi perfettamente e, pur continuando a militare sotto la propria bandiera, ciascuno avrà acquistato qualcosa dal comportamento e dall'esperienza dell'altro.

La tipica ironia di Huston ha anche qui modo di far capolino nell'innamoramento senza speranza del giovane « marine »: in fondo, anche questo eroe hustoniano è cosciente dell'inutilità dei suoi sforzi per la conquista dell'« oggetto » agognato, perciò non si dispera eccessivamente della sconfitta. La situazione era oltremodo delicata; ma il regista è riuscito a sostenerla senza cedimenti nel volgare ed a risolverla a fini edifi-

canti. Tuttavia — ripetiamo — *Heaven Knows, Mr. Allison* non vuol essere un grande film: gli mancano quelle aperture liriche sul paesaggio, certi magici incanti del colore, la vasta gamma espressiva di due interpreti della levatura di Katherine Hepburn e di Humphrey Bogart, per essere considerato all'altezza dello stesso *The African Queen*. Ciò non toglie che si debba riconoscere anche al film più recente una sua grazia particolare, unita ad un preciso, anche se estremamente labile, sostegno narrativo. Si osservi con quale varietà di motivi e di toni sono descritte le attenzioni di ciascun personaggio nei riguardi dell'altro; l'impegno sempre desto nel rozzo « marine » di comportarsi correttamente al cospetto della religiosa; il divertito compiacimento del regista nel descrivere i capricci del caso durante la perigliosa impresa di lui al fine di procurare, dal magazzino dei nipponici, cibo più appetibile per la delicata suorina; il gusto del paradosso nel ridurre ad un'impresa da bambini l'operazione di rendere inservibili le grosse difese giapponesi dell'isola, fino alla carrellata finale che accompagna giù dalla collina l'«eroe» in barella, amorevolmente assistito dalla suora, in mezzo ai gruppi dei G.I. sbalorditi.

Ma forse più di tutto ci hanno divertito certe ingenue e fanciullesche reazioni del « marine », come quella sua goffa danza abbozzata alla prima improvvisa patrenza delle truppe giapponesi, e quel suo continuo trovarsi sprovveduto, benchè si credesse rotto a tutto, di fronte al candore dell'eccezionale compagna. E' su questo personaggio maschile, non privo in fondo di una sua innocente ingenuità, che si sono appuntate le maggiori simpatie ed attenzioni di Huston; il quale forse lo ha costruito un po' sulla misura di se stesso. Robert Mitchum, attore dall'espressione solitamente monocorde, ha rivelato insospettate qualità nel sostenere dal principio alla fine l'abile gioco del regista. Al suo fianco Deborah Kerr, in vesti monacali, si è limitata a controllare quella grazia spirituale che il ruolo richiedeva.

La fotografia a colori di Oswald Morris non ha qui motivo di dispiegare le splendide tonalità offerteci in *Moulin Rouge* ed in *Moby Dick*, e l'impiego del « cinemascope », salvo che in qualche suggestivo movimento di macchina, si rivela del tutto occasionale.

l. a.

The Rainmaker

(IL MAGO DELLA PIOGGIA)

REGIA: Joseph Anthony.

SOGGETTO: *dall'omonimo lavoro teatrale di* N. Richard Nash. SCENEGGIATURA: N. Richard Nash. FOTOGRAFIA: (*Technicolor, Vistavision*): Charles Lang jr. MUSICA: Alex North. MONTAGGIO: Warren Low.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Lizzie Curry*: Katharine Hepburn; *Bill Starbuck*: Burt Lancaster; *File, vicesceriffo*: Wendell Corey; *Noah Curry*: Llyod Bridges; *Jim Curry*: Earl Holliman; *H.C. Curry*: Cameron Prud'homme; *Snookie*: Yvonne Lime; *lo sceriffo*: Wallace Ford.

PRODUZIONE: Hal B. Wallis *per la* Paramount Pictures. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Nel film *Il mago della pioggia* la provenienza scenica e la nazionalità non lasciano dubbi di sorta. Si tratta ancora una volta di quelle lezioni di speranza che gli scrittori degli Stati Uniti, e specialmente i commediografi e i soggettisti cinematografici, sanno inventare e porgere con

tanta disinvoltura. La forma teatrale originaria si riconferma nel ricco flusso del dialogo, nello scatto puntuale e bene localizzato delle reazioni e degli effetti predisposti, nella quasi intatta unità di tempo, luogo ed azione.

In una fattoria del West, al centro di una zona agricola bruciata da un lunghissimo periodo di siccità, vive Lizzie, con padre e fratelli. E' una donna non più giovane e non bella, che la coscienza del suo scarso fascino e la forzata rinuncia ad ogni civetteria femminile hanno reso selvatica e brulla come la natura tutt'intorno. I familiari, a dire il vero, se ne preoccupano, almeno su un piano pratico; e cercano di combinare un ultimo tentativo di matrimonio, con il vicesceriffo locale, anche lui un misantropo accanito che brutte esperienze sentimentali hanno indotto alla diffidenza. Il progetto non riesce, e Lizzie, che per un momento s'era illusa di rompere il cerchio, ripiomba nella solitudine e nella scontrosità. Ma la stessa sera, ecco il «Miracolo Americano». Arriva da lontano un uomo. E' allegro e vestito di nero, «High, Wide and Handsome» come il Montana; a mezzo tra il « cowboy » dei fumetti e il saltimbanco da fiera (e Burt Lancaster era l'uomo ideale, fisicamente ed artisticamente, per dare vita a questo personaggio). Si chiama Starbuck, ma è *detto* Tornado Johnson e fa il «Rainmaker», il fabbricante di pioggia. La evoca suonando tamburi, legando le zampe ai muli e disegnando frecce bianche sul terreno. Insomma una materializzazione del leggendario Pecos Bill come lo raffigurò Disney nello *Scrigno delle sette perle,* in atto di rubare al cielo i cicloni con il laccio per ridare la fertilità al Texas. Starbuck è un ciarlatano, naturalmente. Ma se non possiede il segreto di far piovere, ha tuttavia il segreto della libertà individuale, è un « insegnante di speranza ». Nel giro di quella notte egli porta realmente un piccolo « tornado » benefico tra gli abitanti della fattoria. Insegna a Lizzie e ai suoi a riavere fiducia e coraggio nelle proprie risoluzioni, e a farsi specchio di se stessi soltanto nell'affetto degli altri uomini. Restituendo a Lizzie la fede nella sua femminilità, riesce a combinare il matrimonio di lei con il vicesceriffo venuto ad arrestarlo: e se ne va mentre le prime gocce di pioggia battono sulla campagna secca. Ha illustrato così bene le proprie teorie che per la prima volta è riuscito a convincere anche se stesso. Perciò è venuta la pioggia.

Il film di Joseph Anthony è un « divertissement » agreste, la cui terapeutica elementare non enuncia, comprensibilmente, nulla di troppo nuovo o di troppo importante. Per la poesia non c'è posto sulla sua piattaforma di crepuscolare e fiabesco ottimismo. Sono i concetti base del teatro leggero statunitense: ripensiamo per un momento a *Harvey* e al suo coniglio gigante, che è un'altra mascotte metafisica della speranza umana. O anche a Saroyan e a tutti gli altri commediografi che avrebbero potuto scrivere « Love Is in My Hat». Ma si tratta ancora, in avvertibile discendenza, dei proclami rosa di Frank Capra su un piano più paesaggistico e lunare. Nel film il vecchio padre di Lizzie, ad esempio, è un capriano fatto e finito: mentre il fratello maggiore Noah rappresenta l'aridità della generazione di mezzo,

diseredata d'ogni facoltà di sogno, ma ancora recuperabile, come il finale della vicenda suggerisce. Il più facilmente riconoscibile nella grande famiglia mitologica dello spettacolo americano è poi il mago della pioggia, quest'uomo che viene ad un certo punto da chissà dove a dispensare il messaggio, a spingere verso una scelta di vita, ad assorbire generosamente in sè le disperazioni e le viltà altrui. Con la pistola potrebbe chiamarci Shane, o in parecchi altri modi. Ma il richiamo più vicino è in *Picnic,* altro quadretto riuscito della « provincia magica » del Middle West. Non bisogna rinunciare, a nostro avviso, a questo processo di filtrazione del film attraverso altri film, perchè condurrà meglio ad un riconoscimento finale, che riteniamo utile, di un interesse preciso e non puramente letterario verso l'identità del gran mare etnico americano.

La parabola del *Mago della pioggia,* con i suoi riti esorcizzatori e la sua ostentata sventatezza (si veda l'interessante accavallarsi di simboli e miti delle più svariate origini, dalle reminiscenze greche alle leggende bretoni e sassoni, nel racconto fantastico che Lancaster improvvisa per la Hepburn nella stalla) si anima in fondo d'indicazioni sociali sottilmente intuite e velate, dai nessi più concreti di quanto possa sembrare. Non possiamo perciò attribuire al film un formato solamente commerciale e un significato di semplice evasione sentimentale, anche se dopo tutto questo sembra il proposito base dell'autore Richard Nash: si confronti infatti la sua introduzione alla commedia (« Il Dramma », n. 247) in cui la configurazione di un Capra agricolo e ritardatario diviene assai manifesta, quasi dichiarata: « Vi deve essere amore nella casa e quel senso di attesa per un segno benevolo... » ecc. *Il mago della pioggia* suggerisce, in più, fra nuvole e incantesimi, un modo appassionante d'essere dentro l'America, di scoprire — sia pure in ordine quanto mai sparso — l'animo riposto di autentiche tradizioni nazionali e di personaggi veri, non meno importanti dei predicatori viaggianti di Steinbeck e Caldwell.

Il regista Joseph Anthony, ex attore « off Broadway », aveva curato la prima messinscena teatrale del lavoro di Nash, con Geraldine Page (la partner di John Wayne in *Hondo*) e Darren McGavin (lo spacciatore Louie ne *L'uomo dal braccio d'oro*) quali interpreti principali. Ora ha riportato la commedia sullo schermo con un buon sfruttamento delle varie occasioni patetiche e satiriche. Abbiamo detto di Burt Lancaster, calato nel suo « Rainmaker » con gustosa gigioneria, astutamente ripartita fra l'attore e il personaggio. Katherine Hepburn è commediante di istinto infallibile: ha fatto della zitella Lizzie una figura sgraziata e luminosa al tempo stesso, senza tentennamenti negli episodi più banali della storia. Magnificamente temperato e sensibile anche il vicesceriffo Wendell Corey.

t. r.

Riedizioni

Lost Horizon
(ORIZZONTE PERDUTO)

REGIA: Frank Capra.

SOGGETTO: *dal romanzo omonimo di* James Hilton. SCENEGGIATURA: Robert Riskin. FOTOGRAFIA: Joseph Walker. MUSICA: Dimitri Tiomkin. COSTUMI: Ernst Dryden.

INTERPRETI: Ronald Colman, Jane Wyatt, Edward E. Horton, John Howard, Thomas Mitchell, Margo, Isabel Jewel, H. B. Warner.

PRODUZIONE: Columbia. ORIGINE: U.S.A., 1937. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Columbia-CEIAD.

Foreign Correspondent

(IL PRIGIONIERO DI AMSTERDAM)

REGIA: Alfred Hitchcock.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Charles Pennet *e* Joan Harrison. FOTOGRAFIA: Ruldolph Mate. MUSICA: Alfred Newman. EFFETTI SPECIALI: William Cameron Menzies. MONTAGGIO: Otto Levering *e* Dorothy Spencer.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Johnny Jones*: Joel McCrea; *Carol Fischer*: Laraine Day; *Ffoliot*: George Sanders; *Stephen Fischer*: Herbert Marshall; *il sicario*: Edmund Gwenn; *Van Steer*: Albert Basserman. ALRI INTERPRETI: Eduardo Ciannelli, Robert Benchley, Harry Davemport.

PRODUZIONE: Walter Wanger. ORIGINE: U.S.A., 1940. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Metropolis Film.

La riedizione, nella stessa stagione cinematografica, di due film statunitensi realizzati alla vigilia della guerra consente un discorso comune, anche se differenti sono i temi, gli stili, i propositi dei loro autori. Il periodo del New Deal volgeva alla fine, e la prosperità americana unita alla fiducia incrollabile nell'avvenire scopriva qualche nube sull'orizzonte europeo. Mussolini ed Hitler non costituivano più un curioso ma in fondo ristretto ed isolato fenomeno del vecchio continente, pronto ancora a concedersi il « lusso » delle avventure dittatoriali, ma assumevano proporzioni minacciose per la pace di tutti, mentre il razzismo già era realtà anche se i tempi dei campi di eliminazione dovevano ancora venire. La mentalità media americana, come non comprendeva il comunismo, non poteva comprendere il fascismo e il nazismo: comprendere, è ovvio, non significa condividere; tuttavia per fronteggiare un pericolo, ove non si voglia attribuire ogni cosa ad un imprecisato destino, occorre scorgerne le radici storiche, culturali, psicologiche.

Nella luce della brutale scossa all'ottimismo americano dato dal divampare del fenomeno fascista e nel presentimento ancora oscuro della inevitabilità di una guerra, può oggi essere rivisto con qualche utilità *Lost Horizon* che Frank Capra trasse nel '37 dall'omonimo romanzo di James Hilton (un altro simbolo, Hilton, dell'ottimismo anglosassone tradotto, in una costante fiducia nella sanità morale del cittadino medio, dedito al suo lavoro, alla sua compagna, alla famiglia; pensiamo a *Goodbye, Mr. Chips*). Nel '37 Capra aveva già alle spalle il meglio della sua fortunata carriera di narratore brillante ed un poco ironico di situazioni piacevolmente risolvibili in rosa, secondo quello che lo « Young Man » dell'era rooseveltiana desiderava vedere, sentendo d'aver superato la fase dura del gangsterismo e di poter attendersi anni di pace. Ora, la sequenza migliore di *Lost Horizon* è quella di apertura. Lo spettatore abituato al mondo di Capra, recatosi al cinema per vedere una fiaba, secondo quanto avvertiva la pubblicità, riceveva un autentico pugno nello stomaco: la prima inquadratura presenta in campo lungo una folla terrorizzata che fugge urlando verso la macchina da presa, su uno sfondo di città in fiamme. Con bella concitazione, quale ritroveremo soltanto nei documentari della serie *Why We Fight*, le inquadrature che seguono rendono la disperata tensione d'un aereoporto ove centinaia di persone si contendono le poche decine di posti dispo-

nibili negli ultimi aerei che lasciano un paese in rivoluzione. Oltre l'inizio, il film scade di getto e si fa senza dubbio brutto. Ma si può limitare il giudizio a codesto rifiuto?

Il soggetto è noto: un diplomatico anglosassone, di recente insignito del premio Nobel per alcune opere sulla pace, dopo essersi salvato da un moto rivoluzionario in Asia viene rapito e portato in una misteriosa e meravigliosa valle ai confini del Tibet, tagliata dal resto del mondo, dove un prete europeo, all'inizio dello scorso secolo, ha costruito Sangri-Là, una città fondata sull'amore e la concordia, generica e americanizzata versione della « Città del sole » di Tommaso Campanella (testo che tuttavia Capra, secondo quanto riferiva questa stessa rivista al tempo della prima edizione, ebbe modo di conoscere solo dopo la realizzazione del film). Il venerando prete, con centocinquant'anni sulle spalle, ancora vive e guida la comunità, ma, sentendosi prossimo a morire, ha voluto con sé il diplomatico e scrittore pacifista per consegnargli le redini di Sangri-Là. « La bufera in Europa sta per avvicinarsi — dice il vecchio morendo — e coloro che bramano il potere si sbraneranno fra loro. Noi qui serbiamo i valori dello spirito per riconsegnarli all'umanità di domani ». E lo scrittore di rimando: « Ma ci sarà davvero la bufera? ». L'interrogativo rimane sospeso. Se si pensa alla data del film — 1937 — esso appare profetico. Ma oltre questa fiducia nei valori dello spirito, mancava al regista italo-americano una cultura che potesse fare da « humus » a una opera davvero autentica di antifascismo sostanziale. Così si resta nella fiaba, per giunta americanizzata oltre il lecito, ove fra l'altro della « pace » non è data una visione costruttiva, di lavoro sereno ed intenso per il bene di tutti, né almeno contemplativa, di preghiera per gli altri, bensì di piacere materiale, secondo gli ultimi cascami del dannunzianesimo (si pensi alla scena dell'ex banchiere che viene « rimpinzato », è la parola, in un luculliano banchetto mentre lo circonda uno stuolo di piacenti e compiacenti donnine; si pensi all'incontro dello scrittore con la sua futura compagna, mentre lei fa il bagno nuda in un laghetto, secondo un chiaro riferimento all'*Extase* di Machaty).

Il moderato piacere elevato ad obbiettivo genera in noi disinteresse, né certo si tratta della « aurea mediocritas » oraziana. Lo stesso Capra pare avvertire la falsità della sua città del sole quando crea Maria, personaggio però lasciato ai margini e non sviluppato (come gli altri, del resto: lo scrittore vive in virtù della recitazione di Ronald Colman, che deve di continuo far dimenticare la banalità delle battute del dialogo): Maria, cioè la donna di centovent'anni che le balsamiche virtù dell'aria e dell'acqua e la morigeratezza della vita serbano in un ingannevole aspetto di ventenne e che è disposta a correre il rischio della vecchiaia e della morte pur di seguire l'uomo amato « perchè tutto è preferibile a questa mediocrità ». Il poco spazio che le è riservato fa ritenere invece che sia stata inserita nel racconto per ottenere un colpo di scena spettacolare che ravvivi il finale: il prodigioso invecchiamento, una volta uscita dalla magica vallata. L'insufficienza di Capra di fronte ad un tema più grande di lui, e che poteva e doveva essere risolto in chiave diversa da quella banalmente avventurosa, non toglie che

il film avesse allora un suo preciso significato; e del resto, a parte qualche ritorno, rilevante, alla commedia, Capra cercherà da allora in poi di portare avanti un «messaggio» (*Mr. Smith va a Washington, Lo Stato dell'Unione, La vita è meravigliosa*), fuorviandosi dalla naturale vocazione per la commedia o la lieta avventura.

Da poco negli Stati Uniti ed ancor fresco del successo mondiale di *Rebecca*, Alfred Hitchcock riprende nel '40 con *Foreign Correspondent* quel misto di giallo e di spionaggio che ne apparentano le opere ad alcuni popolari romanzi di Edgar Wallace; e Wallace in *Foreign Correspondent* riprende l'improbabile macchinosità dei soggetti e la predilezione — come protagonista — per il «reporter» di tipo americano, incolto, istintivo, coraggioso. Come altrove, il regista inglese salva con l'humor autoironico le situazioni più «false», puntando al «divertissement» il più scacciapensieri possibile, ma cadendo qui molto spesso nel piatto mestiere (a livello, per intenderci, di *Saboteur*, anch'esso di recente rieditato in Italia). Non metterebbe conto di soffermarvicisi in particolare, se anche il film in questione non risentisse di una singolare atmosfera prebellica (nel '40 gli Stati Uniti assistevano alla tragedia in Europa forse con qualche illusione di poterne restare fuori) che era stata alla base della conversione di Frank Capra all'allegoria. Alla base di Hitchcock non sta, è vero, che il consueto desiderio di fare spettacolo e di farlo bene, ma affiora suo malgrado una figura che non è colta con ironia e che — mentre dovrebbe servire da pretesto alla messa in moto del meccanismo poliziesco — finisce con dominare nella simpatia tutta la vicenda.

Si intende parlare di Van Meer, il presidente del Consiglio olandese rapito dagli agenti nazisti per estorcergli con la tortura una misteriosa «clausola 27» d'un trattato, che per maggiore sicurezza non fu scritta ma mandata a memoria dai «Premiers» dei due Paesi contraenti. Anche l'inglese Hitchcock poco si cura della bontà o meno delle ideologie, né cerca di cogliere le radici del processo storico che ha fatto sorgere le dittature; come Capra le rifiuta per istinto e vi sa opporre solo un violento rifiuto morale. Ed ecco in un giallo mediocre — di cui, senza le riedizioni, difficilmente rimarrebbe traccia — questo Van Meer che prende rilievo e resta il più lontano dai personaggi soliti del regista: lo statista che alla vigilia della guerra cerca sollievo dagli ultimi spiragli di azzurro nel cielo e si lamenta che nelle città vi siano pochi parchi, poco verde, pochi uccellini. Cadaveri e sicari in Hitchcock fanno poca impressione, messi lì solo come rotelline dell'ingranaggio, senza chiedere particolari commozioni, ma la sequenza di Van Meer torturato dai nazisti e che trova tutta l'energia morale e fisica per rifiutarsi di parlare predicendo la fine dei nemici della pace, è una sequenza di grande intensità emotiva, anche se cede poi al predicatorio; segno che anche il regista inglese si sentiva spinto, con l'insufficienza di chi fa cose per cui non è tagliato, a dare una testimonianza.

Nell'ambito ora indicato, i due film adesso rieditati, se sono nulli sul piano estetico, restano come interessante segno d'un momento particolare della produzione commerciale statunitense.

e. g. l.

I libri

ANGELO D'ALESSANDRO (a cura di): « *Lo spettacolo televisivo - Antologia di scritti sulla TV* ». Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1957. Collana di studi e ricerche del Centro Sperimentale di cinematografia.

« Tra cinema e televisione non solo esiste possibilità di efficace collaborazione, ma dal loro rapporto nasce la prospettiva di una nuova dimensione dello spettacolo. La TV costituisce infatti un mezzo nuovo e prodigioso per la diffusione del cinema avendo il potere di teleproiettare films, nello stesso tempo, su migliaia di schermi, davanti a centinaia di milioni di spettatori. Della sua scoperta occorre rallegrarsi più che allarmarsi. Il film proiettato sul teleschermo crea un nuovo rapporto col pubblico. Non parla più alle masse, ai numeri, ma alla famiglia, all'uomo. Diventa rappresentazione più vicina alla lettura, di fronte alla quale lo spettatore si trova solo a giudicare con la sua cultura, con la sua libertà di giudizio e col suo gusto della bellezza ». Con queste parole, che dimostrano come tra i responsabili della cinematografia nazionale siano ormai superate l'avversione e l'antipatia, del tutto controproducenti, per il nuovo mezzo audio-visivo, Michele Lacalamita presenta l'antologia di scritti sulla TV raccolta con molta passione e competenza da Angelo D'Alessandro, per il terzo volume della Collana di studi critici e scientifici del Centro Sperimentale di cinematografia.

Si avverte anzitutto, leggendo il volume, quanto siano progrediti in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, a differenza dell'Italia, gli studi e le ricerche sulla TV, come nuova espressione di conoscenza e d'arte. Infatti ai lucidi e, per qualche aspetto, definitivi saggi di Greene, di Wade, di Chayefsky, di Pichel — tutti esponenti della produzione televisiva — fa riscontro soltanto, e non per negligenza del compilatore, l'esiguo, inutile e semplicistico articolo di C.A. Chiesa, capo del Servizio Cinematografico della Radiotelevisione italiana. Dal confronto il lettore è spinto a chiedersi se non esistano anche da noi esperti capaci di analizzare sistematicamente il mezzo televisivo ed enunciarne le possibilità oppure se quelli che ne hanno la capacità non riescano ad aver ragione del criterio di improvvisazione e di

dilettantismo che sembra ispirare la realizzazione di molti programmi. Sugli elementi dello spettacolo televisivo, compresi nella prima parte del volume, notazioni interessanti sono state scritte dagli americani Robert Greene e Robert Wade. Il primo spiega con ricchezza di particolari la tecnica di scrivere per la TV, indicando con molti esempi come l'elemento drammatico anzichè dal solo dialogo o dalla sola interpretazione possa essere, con pari se non con maggiore efficacia, espresso da dettagli e da particolari scenici ripresi dalla telecamera ed inseriti nell'azione con rapidissimi stacchi e dissolvenze. La chiave del segreto è la « charade », cioè la rappresentazione simbolica di un'idea, tradotta in un linguaggio fondato essenzialmente su uno degli elementi della conoscenza, la figura.

Il cinema e la TV ne hanno ristabilito l'indiscussa priorità, ne hanno fatto il punto di partenza di successive elaborazioni, dopo che per cinque secoli — da quando cioè l'invenzione della stampa a caratteri mobili aveva rotto l'equilibrio dei modi conoscitivi — il discorso, che nel libro trovava la sua documentazione, era stato la più importante forma di comunicazione di ogni pensiero e di ogni idea. Oggi le moderne tecniche di diffusione, tra cui primeggia per la sua stessa natura la TV, hanno riportato l'immagine quasi al posto che occupava nel pensiero filosofico antico, rovesciando i metodi tradizionali della comunicazione concettuale. Uno schermo cinematografico o televisivo è per l'uomo moderno molto più suggestivo del libro; di lì incomincia il processo conoscitivo che conduce alla formazione delle convinzioni e delle idee generali. Si ritorna insomma alla sentenza di Stobeo: « Le sensazioni ed il pensiero nascono dal sopraggiungere delle immagini dal di fuori: perchè né l'uno né l'altro sopravviene ad alcuno senza il sopraggiungere delle immagini ».

Dobbiamo pure ammettere che lo scenario televisivo è completamente differente da quello del teatro tradizionale. Ne è convinto Greene, ma non la TV italiana che — come ricorda in calce al saggio D'Alessandro — ritenne meritevole del primo premio di un concorso per originali televisivi un insignificante commediola di Ginetta Ortona, « I nostri figli », su cui il regista Turchetti, al momento di presentarla al pubblico, faticò non poco per renderla televisivamente possibile. Sarebbe stato sufficiente per gli esaminatori ed i concorrenti leggere il pratico ed intelligente volumetto di Alberto Perrini « Come si scrive per la TV » (Edizioni Camene - Palermo), l'unico del genere apparso in Italia, per capire almeno qualcuna delle differenze tra la commedia ed il teledramma.

Robert Wade, uno dei massimi dirigenti della NBC-TV, compare nel volume con un riuscito scritto sul direttore artistico TV, un incarico che da noi è ripartito tra il regista ed il funzionario del programma col risultato di limitare il primo alla pura e semplice messa in onda della trasmissione e di lasciar libero il secondo nella scelta delle cose più azzardate e meno adatte al linguaggio televisivo. Leggiamo quindi con vero interesse i numerosi compiti del direttore cui spetta, in USA, la supervisione dell'attività di tutti gli specialisti che realizzano una trasmissione. Esso infatti cura « la sintesi dei

talenti e della abilità di ciascuno » in modo che tutte le parti visive rispondano ad uno stile determinato e siano fuse ordinatamente, evitando contemporaneamente i costosi errori che si verificano allorchè il lavoro è diviso a compartimenti stagni. La sua attenzione si rivolge tanto alla sceneggiatura della trasmissione quanto al lavoro degli scenografi, agli abbozzi delle scene, agli effetti di luce, ai costumi degli attori, agli arrangiamenti musicali, alle parti filmate, ai titoli di testa, ai dettagli tecnici della ripresa. E' insomma a disposizione di tutti e nello stesso tempo è l'unica persona cui spetti la definizione ultima del programma.

Questa funzione direttiva è tipica di complessi TV molti rilevanti che arrivano a produrre anche duecento programmi per settimana con un ritmo produttivo che non consente pentimenti o rifacimenti; e vi si è arrivati dopo aver sperimentato i danni e gli inconvenienti di una produzione che fa capo a più persone. L'autore ricorda tra l'altro un divertente equivoco sorto alcuni anni fa nell'emittente in cui lavora allorchè si mise in prova un numero di varietà che era stato genericamente descritto di « stile orientale ». Accadde che la scenografia preparò alcuni fondali su cui erano dipinte in vari atteggiamenti donne bizantine; i disegnatori prepararono i cartelli dei titoli in lettere pseudo cinesi sovrapposte allo schizzo di un Budda; a sua volta il costumista preparò abiti di intonazione cambogiana. Il ballo era invece di ispirazione egiziana. E' facile immaginare gli effetti che ne risultarono.

Più delle consideradioni d'indole generale sono questi articoli di esperienze dirette che rendono interessante il volume; infatti un'espressione nuova come la TV — ancora sconosciuta alla maggioranza del pubblico — non può che essere presentata per ora nei suoi elementi costitutivi e nelle sue concrete strutture, senza azzardare troppo complesse indagini estetiche e psicologiche. E' con vero piacere, dunque, che si leggono i chiari e sintetici concetti sul dramma televisivo dovuti ad una delle personalità più in vista del mondo dello spettacolo americano, quel Paddy Chayefsky, autore di «Marty» la fortunata « piece » televisiva ripresa con altrettanto successo dal cinema. Il teledramma si differenzia dall'opera teatrale — egli scrive — per la maggiore intimità col personaggio, per un realismo umano raggiunto senza forzature ed esagerazioni, per una più attenta e precisa intuizione psicologica. Se l'autore ha puntato su emozioni meno teatrali, se ha centrato personaggi vivi, credibili, per nulla sofisticati nei sentimenti e nelle reazioni, ecco allora che lo spettatore televisivo ha l'impressione di entrare nel vivo dell'azione scenica e quasi di parteciparvi. Le superiori qualità analitiche dell'obbiettivo della telecamera gli fanno vedere quello che nella platea di un teatro gli era sempre stato precluso: l'indagine sottile di uno stato d'animo, di una scelta, di una decisione schiettamente umani e preciò tali da creare una corrente di comprensione ed un legame assai maggiori di quelli che intercorrono tra il palcoscenico e il pubblico di un teatro. Ciò non significa dover puntare in TV ad una forma teatrale di genere intimista, volta cioè a cogliere della realtà e della vita soltanto le ombre, le piccole sfumature, i sentimenti appena accennati. E' possibile

affrontare anche i problemi più drammatici e più sconvolgenti purchè non vi si calchi troppo la mano e non si esagerino le dimensioni umane. Ad esempio sulla scena la solitudine di un uomo per essere descritta ha bisogno di un ambiente estremamente sconcertante come quello di « Uomini e topi »; in TV invece acquista forza e credibilità anche il dramma dell'isolamento umano e spirituale di una persona qualunque, come un vicino di casa, che conduce una vita apparentemente normale. E' ovvio che un soggetto di questo genere, una volta superate le difficoltà di una impostazione drammatica, ha tutti i numeri per interessare ed appassionare lo spettatore televisivo solo con i suoi pensieri e le sue reazioni davanti al magico eppur familiare schermo di vetro.

Dall'immediatezza, dalla spontaneità e dall'attualità di questo rapporto completamente nuovo e rivoluzionario rispetto ad ogni forma precedente di spettacolo, nascono i lineamenti di una nuova arte. E' a questa conclusione che arriva Rudy Bretz, operatore, regista e direttore di produzione della WIPX, il quale analizza la TV come forma d'arte. Quali siano le sue caratteristiche e se abbia raggiunto una sua maturità è ancora prematuro dirlo; tuttavia è certo che la TV è un mezzo espressivo completamente nuovo, che occupa un posto a sé, che non si può identificare con altri, e che, filtrato dalla sensibilità dell'artista, può diventare composizione armonica degna della qualifica di arte.

Nella terza parte del volume troviamo un saggio di Marcel l'Herbier su « Le possibilità espressive della televisione » in cui il notissimo esperto di cinema riassume le sue esperienze ordinandole in quattro definizioni che suonano esattamente: TV, arte dell'istante; TV, arte dell'immagine; TV, arte della democrazia; TV, cinematografo al secondo grado. L'antologia si conclude con due acuti ed interessanti studi di D'Alessandro « TV: arte del movimento mimico » e « Il valore psicologico dell'immagine televisiva », già apparsi in precedenti numeri di questa rivista, sui quali è utile riaprire il discorso.

Nel primo l'autore, prima di passare all'esposizione della sua teoria, si preoccupa di rispondere al quesito se la televisione sia arte o no, cioè se possegga quel « qualche cosa » che la metta a pari grado con le altre arti e conclude affermando che, essendo una forma di attività umana che già di per se stessa costituisce un mezzo attraverso cui l'uomo esprime valori, idee, sentimenti su un piano di universalità, la TV è arte. D'Alessandro poi, prendendo in esame le regole che informano la realizzazione delle trasmissioni, trova che al centro ideale di ogni immagine non può che esserci l'uomo, nell'integralità della sua espressione. E poichè quest'ultima si traduce in movimenti, si può arrivare alla conclusione che la televisione è l'arte del movimento mimico. Altro suo aspetto fondamentale è la predisposizione ad acquisire il vero, sia quando è attualità o documento, sia quando è spettacolo ed a questa qualità ne aggiunge un'altra, quella cioè di provocare nello spettatore un « ripensamento morale ». Di ciò il secondo saggio citato, « Il valore psicologico dell'immagine televisiva », dà un'ampia spiegazione. Lo spettacolo televisivo è totalmente differente da quello cinematografico

perchè, a differenza del secondo che attenua sensibilmente il controllo critico delle sensazioni, richiede al contrario una concentrazione ed una pronta attitudine al giudizio. La partecipazione del telespettatore, tanto più intensa quanto più lo spettacolo TV sarà impostato su una essenzialità di forme ed una profondità di contenuto, sarà pertanto sempre critica, sempre attiva e conseguentemente implicherà, assai meglio che alla fine di un film, un giudizio morale riflettente la cosciente individualità del soggetto pensante. Sono conclusioni queste su cui forse non tutti sono d'accordo per il modo cui vi si è giunti; ma ciò non toglie valore a questo saggio che attira l'attenzione del lettore sulla questione centrale dello spettacolo televisivo.

In definitiva l'antologia, pure raccogliendo voci diverse per preparazione e per specializzazione (dal regista, al critico, dal produttore al tecnico), conferma che gli studi sulla TV progrediscono e si moltiplicano, segnalandosi, non fosse altro, per lo sforzo di individuare forme sempre più perfette allo scopo di cogliere sempre meglio, con l'immediatezza e l'istantaneità del mezzo, la realtà quotidiana e soprattutto la verità che è in quella. Volesse il cielo che con altrettanto volonteroso impegno i dirigenti televisivi rivedessero il « prodotto » che ogni giorno ci presentano!

RENATO FILIZZOLA

JEAN VIVIÉ: « *Cinema e televisione a colori* », ed. dell'Ateneo, Roma, 1957, Collana di studi e ricerche del Centro Sperimentale di cinematografia.

Alla stessa Collana del Centro Sperimentale appartiene l'esauriente studio di Jean Vivié sul cinema e la televisione a colori. Si tratta della seconda edizione di uno studio sulla tecnica del cinema a colori che Vivié pubblicò nel 1937 e che oggi ripresenta completamente rinnovato ed aggiornato. In vent'anni il colore nel cinema ha segnato progressi prodigiosi, ma l'autore è del parere che, tanto sul piano tecnico che su quello artistico, si sia appena usciti dal primo stadio di ricerca per entrare nella fase della maturità. Basterebbe ricordare l'uso del technicolor che John Huston ha fatto in *Moby Dick* per convenire con Vivié che, raggiunto lo scopo di ravvivare cromaticamente il film, resta sempre aperto il problema dell'estetica dei colori, del simbolismo che possono rappresentare e dell'armonia che possono raggiungere.

L'affermazione del cinema a colori, dopo numerosi esperimenti iniziati nel 1913 col primo Gaumontcolor a colori tricromi su Parigi, è dovuta ai procedimenti a sintesi sottrattiva. Nel '34 compare *Becky Sharp*, il primo film in Technicolor; l'anno dopo è la volta del procedimento in Kodachrome; nel '41 *La città d'oro* ci offre il primo esempio di Agfacolor; nel '52 esce il procedimento Eastmancolor. Sono queste le tappe fondamentali del cinema a colori che, specie in questi ultimi anni, ha messo in serio pericolo il primato del bianco e nero. L'avvento della TV ha avuto ripercussioni anche in questo settore specificamente tecnico. Infatti con essa è stato riportato in primo piano il sistema di sintesi additiva, che il cinema aveva da tempo abbandonato. Dalle prime dimostrazioni sembra che questa tecnica abbia dato risultati incoraggianti e che sia-

no possibili applicazioni del tutto nuove.

Il volume, concepito in termini strettamente scientifici, è corredato di numerose illustrazioni, grafici, fotografie documentative che ne facilitano lo studio e ne rendono più agevole la consultazione.

RENATO FILIZZOLA

RENZO RENZI: *Federico Fellini*. Ed. Guanda, Parma, 1956.

Renzo Renzi è un critico « moralista »; Federico Fellini è un regista « moralista »: dall'incontro tra questi due diversi moralismi non potevano nascere che frutti interessanti. Renzi ha intuito subito la partenza giusta per uno studio su Fellini non campato in aria: la biografia del regista. Egli ha così — evidentemente sulla scorta di informazioni di prima mano, attinte attraverso colloqui diretti con l'interessato — ripercorso passo per passo tutto il cammino vitellonesco e picaresco del Fellini « pre-neorealismo ». E poi ha saputo con risentito acume trovare i punti di riferimento a tali molteplici esperienze di vita (e alle posizioni morali che si trovano dietro di esse) nelle varie tappe del *curriculum* creativo del regista. A queste, dopo il sapido *excursus* biografico, il Renzi ha dedicato analisi sempre sottili, sempre di prima mano, tenendo assiduamente d'occhio la « chiave » autobiografica, da lui giustamente individuata come indispensabile per una retta interpretazione del mondo felliniano.

Purtroppo le esigenze di spazio di una collana divulgativa (sia pur seriamente) come la « Piccola Biblioteca del Cinema » diretta da Guido Aristarco hanno evidentemente costretto l'autore a condensare a volte in misura eccessiva il proprio giudizio. Film come *Luci del varietà*, come *Lo sceicco bianco*, come *I vitelloni* avrebbero meritato un'analisi più diffusa, che avrebbe potuto condurre a risultati critici anche più interessanti di quelli, già notevolissimi, cui il Renzi è giunto. Vorrei anche notare come su certi punti all'autore sarebbe stato facile approfondire la propria informazione, a tutto beneficio della concretezza del discorso da lui condotto. Si veda il caso del progetto non realizzato per *Moraldo in città*, del quale il Renzi parla in forma generica, mentre gli sarebbe stato possibile formulare un giudizio più preciso leggendo lo scenario pubblicato nel 1954 dalla rivista *Cinema*. Così, per quanto riguarda lo episodio «una agenzia matrimoniale» de *L'amore in città*, dall'atmosfera quasi kafkiana (analoga a quella di certe scene relative al personaggio del marito ne *Lo sceicco bianco*), il Renzi sottolinea giustamente il carattere polemico che esso assunse nei confronti del metodo integralisticamente zavattiniano da cui il film era improntato, ma ignora un particolare altamente significativo e del tutto coerente con il temperamento di Fellini, quale emerge dal ritratto tracciato nel volumetto: cioè che Fellini « contrabbandò » la propria invenzione, spacciandola per un autentico fatto di cronaca, secondo quanto veniva richiesto dall'imposizione dell'opera collettiva, che voleva costituire un prototico di film inchiesta.

Particolare attenzione il Renzi dedica alla « crisi » di Fellini quale è venuta definendosi attraverso opere come *La strada* e *Il bidone*, denuncianti il dissidio esistente tra i

suoi due volti, quello del caustico osservatore del costume e quello dello spiritualista agitato da esigenze indubbiamente sincere, ma non ben chiare nè libere da inquisizioni patetico - letterarieggianti. Anche qui l'autore perviene a conclusioni interessanti, nel sottolineare l'inquietudine che fermenta nel regista, conteso fra esigenze diverse, e le possibilità di soluzione che si aprono per la sua crisi. Crisi, secondo il Renzi, di un « tipico *uomo privato*... aspirante a trovare i drammi dell'*uomo pubblico* »; crisi di una coscienza « che non può essere soltanto morale, ma anche storica e civile ».

GIULIO CESARE CASTELLO

ROBERTO PAOLELLA: *Storia del cinema muto*. Ed. Giannini, Napoli 1956.

Alla storiografia cinematografica gli studiosi italiani hanno recato un contributo rilevante sopra tutto in una fase che non è arrischiato definire « pionieristica »: basti pensare a *Cinema ieri e oggi* del Margadonna, che è una delle primissime sintesi storiche dedicate al cinema, e alla ancor oggi consultatissima *Storia del cinema* del Pasinetti, miniera inesauribile di notizie e di dati, non sempre completi o esatti, ma pur tuttavia preziosi e illuminati da un intuito critico educatissimo. Si può ben affermare che uomini come quelli ricordati hanno spianato la strada ai molti studiosi stranieri i quali, dopo di loro, hanno affrontato la problematica impresa consistente nella stesura di una storia di quest'arte tanto giovane e dalle vicende pur tanto intricate.

Oggi alle storie generali vengono proficuamente sostituendosi storie parziali, monografiche, dedicate a questa o quella cinematografia nazionale, a questa o quella corrente, a questo o quel genere. Roberto Paolella ha preferito attenersi al criterio della storia generale, ma ha voluto limitare la sua trattazione al periodo muto, ad un periodo, cioè, concluso da ormai trent'anni e quindi suscettibile di una sistemazione storica non troppo provvisoria. Vale la pena di avvertire subito come la pubblicazione dell'opera del Paolella costituisca un avvenimento da segnare *albo lapillo*: e ciò per molte valide ragioni. Anzi tutto l'autore ha recato nell'impresa un gusto autentico di scrittore, elegante con qualche punta di civetteria, un gusto tanto più apprezzabile in un settore di studi dove abbondano gli scribi corrivi e pedestri. In secondo luogo il Paolella ha corroborato la propria indagine con il sussidio di una cultura autentica, assorbita durante una lunga consuetudine con le buone lettere: una cultura, quindi, non appiccicaticcia e di pura vernice, quale quella ostentata da certi esegeti del cinema.

I riferimenti letterari e culturali in genere che si incontrano nelle pagine di questo volume non costituiscono, quindi, delle saccenti esibizioni, ma derivano da un osmosi in atto tra la cultura filmica dell'autore e la sua cultura *tout court*, tra le quali non esiste frattura. Il Paolella non è un arido « specialista », è un umanista per il quale gli studi sul cinema costituiscono una sorta di *otium* inteso nella maniera più seria e professionistica. La sua *Storia* non è quindi un'opera di arida filologia, ma una « narrazione » suggestiva, spesso affascinante, la quale tuttavia si fonda su presupposti autenticamente scien-

tifici. Il primo e fondamentale di tali presupposti è la conoscenza diretta di gran parte delle opere esaminate: il lungo amore per il cinema del Paolella ha maturato lentamente i propri frutti; l'attività saggistica svolta lungo tutti questi anni dall'autore ha segnato le tappe di un cammino di ripensamento critico, di cui ora questa *Storia* costituisce il naturale punto d'arrivo. La « critica di memoria » o addirittura di seconda mano è una delle piaghe che infestano gli studi sul cinema: il Paolella fornisce sempre o quasi giudizi di prima mano e non deformati da una prospettiva mnemonica incerta. Caso mai, lo scrupolo di non arrischiare giudizi su opere non conosciute direttamente o non presenti nitidamente nel ricordo induce talvolta — raramente — l'autore a sorvolare, per una sorta di scrupolo, su punti degni di più diffusa attenzione: valga il caso di *Tol'able David* di Henry King ('21), la frettolosa citazione dedicata al quale non rende certo giustizia a questo film anticipatore, più « moderno » delle opere firmate nel medesimo periodo dallo stesso Griffith.

Ma si tratta, ripeto, di lacune sporadiche, come sporadiche e non incidenti sulla serietà della trattazione sono talune inesattezze, inevitabili in un lavoro di questa mole. E' invece da ascrivere a merito dell'autore l'argine posto al dilagare delle sterili ed interminabili citazioni di titoli più o meno destituiti di significato. Di regola, il Paolella rivolge la propria attenzione soltanto ai film che rappresentano qualche cosa, visti in una prospettiva rigorosamente storica, sacrificando giustamente tutta quella pletora di produzione, la cui citazione appesantisce inutilmente altre opere storiografiche.

E' poi da sottolineare il carattere succosamente ed originalmente personale del contributo critico del Paolella, il quale, lungi dal fare opera di compilazione o dall'accettare pigramente le opinioni correnti, sottopone ogni figura o fenomeno ad una revisione, formulando bene spesso interpretazioni polemiche, con le quali non è naturalmente possibile trovarsi in ogni caso d'accordo, ma che appaiono regolarmente dettate da una meditata convinzione critica. Così, io stento ad accettare integralmente la positiva valutazione che il Paolella fa del contributo del Film d'Art all'evoluzione della recitazione cinematografica, mentre ritengo saggia la cautela con cui egli accoglie gli entusiasmi di « scopritore » del Sadoul nei confronti della così detta Scuola di Brighton. Tra queste posizioni personali del Paolella vale ancora la pena di ricordare la rivalutazione che egli fa delle prime opere di Griffith, e delle loro conquiste di linguaggio rispetto ai capolavori più universalmente noti e celebrati.

La *Storia del cinema muto* è un libro dal quale si potrebbe continuare a lungo ad « estrarre » giudizi degni di seria attenzione e, magari, di discussione; è un libro dal quale si potrebbero, anche, attingere copiose citazioni testuali, tali da dimostrare l'estro dello scrittore nell'evocare un fatto di costume, una figura « mitica », o nel descrivere una soluzione narrativa saliente, un'inquadratura memorabile. Basti averne sommariamente segnalato le qualità più evidenti, con l'augurio che ad una lettura tanto gradevole e densa ricorrano non soltanto gli specialisti, ma anche le semplici persone di media cultura desiderose di approfondire le

loro cognizioni cinematografiche. Poichè anche ad esse si rivolge un opera del genere, aliena dall'accettare schemi ideologici opprimenti o dal fare soffocante sfoggio di erudizione filologica.

GIULIO CESARE CASTELLO

L'editore concede uno sconto del 15% a tutti i lettori ed abbonati di « Bianco e Nero », i quali facendo riferimento alla rivista commissioneranno il volume presso il prof. Antonio DI MATTIA, Libreria Amici, Roma, via Merulana 205.

MORANDO MORANDINI: *LA XVII Mostra del Cinema a Venezia* 1956. Quaderno della Corsia dei Servi n. 1 Milano, 1956.

Il fascicolo è di apparenza modesta, addirittura umile, eppure merita una precisa segnalazione. Poichè rappresenta, credo, un fatto nuovo: per la prima volta in Italia un critico cinematografico di un quotidiano raccoglie e ristampa un gruppo di sue critiche, senza rivederle alla luce del senno di poi nè trasferirle *tout court* dal foglio del giornale alla pagina, più durevole, dell'opuscolo. Morandini ha seguito un procedimento diverso, più originale e, al tempo stesso, più saggio ed interessante: ha cioè fatto seguire ad ogni « pezzo », riprodotto nella sua letterale integrità originaria, un ripensamento critico e del film trattato e della recensione stessa. Si tenga conto che le critiche raccolte sono quelle relative alla scorsa Mostra veneziana e si pensi alle condizioni, talvolta assurde, di fretta in cui i cronisti di quotidiano sono costretti a redigere i loro rendiconti.

I più corrivi, per non dire disonesti (non mancano), si spingono talvolta fino a recensire il film prima di averlo visto o avendone visto soltanto una parte. Morandini non è certo tra questi: è anzi tra i più onesti e scrupolosi nell'esercitare il proprio faticoso mestiere. In gran parte per merito suo la pagina che *La Notte* dedica quotidianamente agli spettacoli è riuscita a lanciare una moda, e serve tuttora d'esempio. In tale pagina, pur tenendo giusto conto delle esigenze di un giornale del pomeriggio, Morandini ha da cinque anni a questa parte instaurato una prassi critica che non trova molti riscontri nel nostro paese, dove la cronaca cinematografica quotidiana è troppo spesso affidata, dall'insensibilità dei direttori, al primo venuto. La sua prosa limpida e svariante è sempre lo specchio di un acume critico, dalle salde basi culturali, che lascia alle estrosità o ai capricci del gusto un margine equamente ristretto e costituisce quindi per lo spettatore quella guida esigente ed non avventata che egli ha il diritto di attendersi.

La pubblicazione di questo opuscolo è una riprova dell'onestà del critico, il quale sa ammettere, quando sia il caso, le manchevolezze di un giudizio emesso a tamburo battente (emesso, tuttavia, possiamo ben dirlo, con equilibrio mai smentito). Ma nelle note aggiuntive il lettore può trovare quelle considerazioni che il tempo o lo spazio impedirono di formulare a suo tempo e che contribuiscono ad una migliore collocazione critica dell'opera analizzata. E' da augurarsi che la « novità » costituita dall'opuscolo di Morandini non rimanga priva di seguito: oltre tutto esso può costituire un punto di riferimento per chi voglia domani ragguagliarsi sulla XVII Mostra senza prendersi il disturbo di sfogliare collezioni di giornali e periodici.

GIULIO CESARE CASTELLO

BRUNELLO RONDI: *Il neorealismo italiano*. Ed. Guanda, Parma 1956.

« Il neorealismo è soprattutto l'arte della « constatazione » (cioè di un avvicinarsi con amore a una realtà obbiettiva vista qual'è, senza filtri di pregiudizi e di schemi). E' quindi un prendere contatto diretto con l'uomo. Il neorealismo ha soprattutto valore come denuncia dei bisogni morali, spirituali, materiali, dell'uomo. E' un mezzo per sollecitare le coscienze e per mostrare i problemi. E' importante soprattutto oggi in un mondo affannato alla ricerca di soluzioni, e dove tutto è possibile ».

Tali condivisibili parole si leggono nella breve prefazione, venata di amarezza e permeata da un accento polemico, che Roberto Rossellini ha firmato per questo volume di Brunello Rondi, cineasta, teorico e critico a lui particolarmente vicino. L'opera del Rondi è importante, non soltanto per le sue intrinseche qualità, ma anche perchè si tratta del primo tentativo di sistemazione critica del neorealismo non da un punto di vista storico, ma estetico-ideologico. Più che le singole opere all'autore interessa il significato generale del fenomeno, che egli illumina con una indagine suggestivamente volta a cogliere le più sottili relazioni con il cammino della cultura contemporanea, di cui il neorealismo rappresenta una delle espressioni più originali e « rivoluzionarie ».

Per meglio definire l'essenza del movimento il Rondi non ha mancato di porlo a confronto con altri movimenti a base realistica, come la fioritura russa post-rivoluzionaria e quella inglese che fece capo a Grierson. S'intende che paralleli del genere hanno un valore molto relativo, ma giova dire ch'essi costituiscono un'occasione per l'autore di allargare il proprio orizzonte critico, confermando la propria facoltà di assimilazione dei grandi fatti della storia del cinema. Il difetto, se così è lecito definirlo, del volume deriva dalla sua stessa natura « speculativa » e consiste in una certa qual affiorante astrattezza, peraltro assiduamente compensata dalla lucidità nervosa del ragionamento. In fondo, in queste 160 pagine, si parla poco, forse troppo poco, dei film, un più frequente riferimento ai quali avrebbe conferito al discorso più precisa e probante concretezza.

Quella concretezza ch'esso assume, ad esempio, nei capitoli XI e XII, quest'ultimo dedicato ai risultati poetici del neorealismo. Nel giungere alle conclusioni il Rondi svela le proprie affinità elettive, del resto già ben note, allorchè individua in Fellini « la direzione profonda del neorealismo ». Accanto però, « alle alte, ma ancora irrisolte, capacità d'un Lizzani ». Nell'accostamento di questi due nomi sta la chiave per rendersi conto della complessa ambivalenza del mondo interiore del Rondi, alla ricerca di un equilibrio tra esigenze sociali ed esigenze spiritualistiche. Su tutto il discorso predomina tuttavia il peso giustamente attribuito dall'autore alla figura del padre del neorealismo, cioè di Rossellini. Al capolavoro di quest'ultimo, *Paisà*, il Rondi ha dedicato un lungo capitolo con valore di appendice. Ed è tale la finezza e la ricchezza dell'esegesi da farci desiderare, da parte del Rondi, un prossimo vasto impegno di natura strettamente critica.

GIULIO CESARE CASTELLO